

Tejiendo lo siniestro y lo sociopolítico:
Un análisis del 'horror social' en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez

Cristina Fayad Boada

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2024

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Luis Fernando Múnera Congote, S.J.

DECANA ACADÉMICO

Juana María Marín Leoz

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Miguel Andrés Rocha Vivas

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Pilar Espitia Durán

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Gabriel Rudas Burgos

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Agradecimientos y dedicatoria

“(…) tres cuartas partes del universo son oscuridad, había dicho su padre, y Gaspar entendía, el universo era noche, pero no todas las noches eran así (…)” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 300)

Quisiera agradecerle a mi asesor Gabriel Rudas Burgos por su ayuda y entusiasmo con este trabajo.

Me gustaría dedicarle este trabajo a la escritora que lo hizo posible: Mariana Enríquez.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	6
Capítulo 1	
Lo tangible y lo sobrenatural	9
Lo siniestro	11
Lo <i>eerie</i> y lo <i>weird</i>	14
El gótico: horror y terror	18
Capítulo 2	
El invunche: Política y <i>gore</i>	25
El poder del <i>gore</i> : un vínculo profundo con lo político	33
Capítulo 3	
Casa fantasma: Psicogeografía de la dictadura	37
Psicogeografía y el Conurbano Bonaerense	39
Dentro de la casa: lo extraño en lo familiar.....	44
Centros clandestinos de detención y las casas fantasma...	48
Capítulo 4	
El fantasma y otras ficciones del trauma	54
Secuelas de lo sobrenatural: exploración del trauma.....	56
El género del trauma.....	59
El chico raro.....	62
Conclusiones	71
Bibliografía	74

Introducción

“Las descripciones de la vida cotidiana no pretenden aumentar el efecto de lo fantástico o sobrenatural; pero lo irreal sí es usado para agudizar la visión de los lectores sobre aquello que es verdad.”
(Russell, “Para las escritoras latinoamericanas”).

Mariana Enríquez, escritora nacida en Buenos Aires en 1973 (Enríquez, *Nuestra parte de noche*¹), hace parte de la generación de autoras latinoamericanas como Samanta Schweblin, Mónica Ojeda, Claudia Ulloa Donoso, Dolores Reyes o Fernanda Melchor, que están creando lo que se ha denominado “narrativa de lo inusual” (Russell, “Para las escritoras latinoamericanas”). Dicha generación ha sido también reconocida por ser una variante “latinoamericana y femenina” del género del horror, con obras en clave feminista, pero más que nada, preocupadas por relatar la violencia y desigualdad del subcontinente (Durante 255). Más que encasillarla en una corriente o generación, obsesión muy típica de los estudios literarios, considero que vale la pena reconocer que Enríquez hace parte de un legado literario nuevo e importante, y que su contexto, compartido con estas escritoras, es elemental para su obra. O sea, en palabras de Erica Durante, estas escritoras están desarrollando “un pensamiento crítico de la narrativa del horror como expresión peculiar de sus voces y de las historias traumáticas de sus países” (256).

La obra de Enríquez es una compleja red de entes sobrenaturales y tangibles², hechos ficticios y reales que indiscriminadamente van acechando al lector, asustándolo tanto con mitos y leyendas, como noticias periodísticas donde, como escribe Russell, lo irreal sirve para agudizar la vista sobre aquello que es verdad. La “consciencia social” (Russell) de estas escritoras es un elemento clave en Enríquez, quien propone su propio concepto denominado “horror social” como uno de sus principales intereses como escritora de terror en Latinoamérica (Enríquez, “Otra trama - Mariana Enríquez, los cuentos y el

¹ Información de la solapa del libro.

² Teniendo en cuenta la especificidad que tiene Fernando Darío González Grueso, en este trabajo opte por utilizar la palabra tangible, “1. adj. Que se puede tocar. 2. adj. Que se puede percibir de manera precisa.” (“Tangible”), como contraparte de “sobrenatural”. Esto con fin de evitar confusiones con palabras como “real”.

terror" 06:07). Por lo tanto, este trabajo busca hacer una hipótesis interpretativa de dicho concepto como un mecanismo literario que conecta lo político con el género gótico y lo siniestro usado por la escritora argentina en *Nuestra parte de noche* (2019). Resumido en una pregunta: ¿qué es el “horror social” según Mariana Enríquez, y cómo se evidencia en dicha novela?

Este libro, el corpus principal del trabajo, narra la historia de Juan, poderoso médium de una sociedad secreta que alaba e invoca a una deidad monstruosa y abstracta, y su hijo, Gaspar, quien hereda sus poderes. Sus vidas y su relación mutua son marcadas por la violencia de La Orden (nombre que recibe la sociedad secreta) y de diversos conflictos en Argentina durante las décadas de los 80 y 90, donde “el terror sobrenatural se entrecruza con terrores muy reales (...)” (Enríquez, *Nuestra parte de noche*)³. Asimismo, la novela da cuenta de un gótico tropical (Eljaiek-Rodríguez), donde lo sobrenatural típico del terror gótico (por ejemplo: demonios, fantasmas y deidades oscuras) conviven con y dentro de un nuevo contexto donde reside un terror ya existente y propio que son el folclor (como invunches, San La Muerte, deidades) y la violencia tangible (llámese violencia de estado y también familiar).

El “horror social” se estudiará desde el tejido entre lo anglo y lo latinoamericano, lo familiar y lo extraño, la violencia sobrenatural y tangible, entre otros. También se estudiará desde el cómo el uso de un género cuya naturaleza es extrañarnos y nombrar fenómenos fuera de lo normal sirve para hablar de cuestiones políticas y violentas que se han normalizado. En otras palabras, el centro del análisis está en observar la función del “horror social” dentro de la novela para cuestionar terrores “reales” o tangibles y como facilitador de otra manera de hablar sobre la violencia, el trauma y la familia.

En el primer capítulo se plantean las bases conceptuales para entender la raíz del miedo en la novela desde los conceptos de lo siniestro, lo *eerie* y lo *weird*. Durante esta conceptualización se profundiza también en el género gótico, sus características, su tropicalización y su relación con la novela de Enríquez. Además, este capítulo busca ir

³ Cita sacada de la contraportada de *Nuestra parte de noche*. 16ª ed., Anagrama, 2019.

sentando las bases de cómo el horror gótico, ya sea siniestro, *erie* o *weird* tiene implicaciones políticas al cuestionar paradigmas y marcos conceptuales, uniendo así el horror con lo social.

El segundo capítulo es una exploración del invunche, ser mitológico, como una creación propia del “horror social” de Enríquez. Se busca explicar cómo en esta tétrica figura se mezclan factores del gótico tropical, la violencia de Estado, el capitalismo y lo *erie* a través del uso de lo *gore* (lo sangriento y explícito), conformando así un monstruo cuyo horror se apoya no sólo en cuestiones ficticias, sino también sociales.

El tercer capítulo es similar en intención al segundo, pues busca ahondar en la “casa fantasma” (concepto de Enríquez equivalente a la casa embrujada) como una edificación del “horror social”. La “casa fantasma” se estudia desde su traducción activa del contexto gótico anglosajón al latinoamericano, desde lo siniestro, *erie* y *weird*, pero más que nada desde su clara referencia a los centros de detención clandestinos de la última dictadura militar argentina.

Por último, en el cuarto capítulo busco demostrar que lo “social” en “horror social” no hace referencia únicamente a cuestiones económicas y políticas, es decir, públicas, sino también privadas. Este capítulo analiza el trauma psicológico con el que cargan la mayoría de los personajes, y hace énfasis en el trauma de Gaspar, uno de los protagonistas. El análisis se detiene en cómo el trauma en la novela es una miscelánea de causas y consecuencias tangibles, médicas, violentas y sobrenaturales, donde las cicatrices *gore* son consecuencia tanto de monstruos como de violencia doméstica.

Capítulo 1

Lo tangible y lo sobrenatural

“Muchos de los episodios aquí reseñados
resultarán de difícil credibilidad”

(Conadep 47).

La inverosimilitud es un sentimiento común de rechazo a hechos desgarradores y disruptivos del orden, como lo fue la violencia que se produjo en Argentina “durante el terrorismo de Estado entre 1976 y 1983” (Conadep 15). El epígrafe aquí citado es la frase con la que abre el primer capítulo del *Nunca más* (1984), célebre informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (o Conadep), publicado un año después del fin de la dictadura militar, donde se recopilan datos y relatan múltiples testimonios sobre torturas, secuestros y asesinatos (12). Este informe, curiosamente pero también quizá a modo de un posicionamiento ideológico, fue encargado por el presidente Raúl Alfonsín al escritor Ernesto Sábato (11); posiblemente porque la enunciación de este tipo de hechos no logra dar cuenta de estos sólo a través de dimensiones sociales y políticas, sino también literarias. Esto es importante debido a que permite abrir una discusión sobre los mecanismos que podemos utilizar para expresar aquellas cosas que se vuelven indecibles al mismo tiempo que cuestionar los marcos donde ubicamos los hechos como el del *Nunca más*. Es decir, enfatizar esa inverosimilitud es un modo de rechazo, es devolver al horror aquellos hechos ‘reales’ que “nunca más” deben suceder.

Un marco donde podemos ubicar estos hechos es el de la literatura de horror. Por ejemplo, en la literatura gótica la “ambigüedad narrativa” es una fórmula común donde “personas reunidas por el azar o algún motivo banal (...) atienden a una historia narrada por un personaje que les advierte que no van a creer lo que escucharán” (Eljaiek-Rodríguez 24). De esta misma manera lo expresa Mariana Enríquez en una cita de un artículo de *The New York Times* al decir que: “Al poner el horror —incluso el jump scare, incluso la parte gore,

la parte que tiene que ver con cierto pensamiento sobre el mal— es como si devolviera esa cosa que está pasando al campo de lo horrible, no al de lo cotidiano” (Russell). Esta posibilidad es la base de la que parte la novela *Nuestra parte de noche* (2019), de Enríquez, que es un contrapunteo entre el miedo ‘tangibile’ a los hechos sociopolíticos de Latinoamérica (específicamente Argentina, durante las décadas de los 80 y 90) y el horror sobrenatural invadido por fantasmas, médiums, cultos secretos a oscuras fuerzas y múltiples seres sangrientos y violentados.

La novela no distingue entre el miedo que, por ejemplo, causa la aparición sobrenatural de un fantasma contra el trauma que deja ver la muerte de Omaira Sánchez en Armero por televisión en vivo (una importante escena a lo largo del libro) sino que enreda ambos episodios a través del sentimiento común del miedo y los devuelve a un escenario de lo sobrenatural. Es decir, el miedo en la novela a hechos tangibles (el mismo miedo que genera la necesidad de hacer una advertencia como la del *Nunca más*) existe a la par, y difusamente, con el miedo a hechos sobrenaturales. Omaira acecha las páginas de forma fantasmagórica, donde sus ojos negros llenos de sangre y sus manos hinchadas, demasiado grandes para su cuerpo, no pueden ser olvidadas por Vicky, uno de los personajes principales:

Nunca más pudo dormir con los pies fuera de la cama, nunca más pudo dormir sin medias, y las noches en las que caía agotada, después de mucho estudio o mucho estrés, solía soñar con Omaira en el agua, agarrada a una rama, que le sacaba la lengua tan negra como sus ojos mientras que se moría en el barro. (*Nuestra parte de noche* 253)

Realidades terroríficas como la de Omaira y los episodios del *Nunca más* cobran sentido al dialogar con herramientas propias de la literatura y lo sobrenatural. En el caso de Omaira, su encarnación literaria en una presencia terrorífica y traumática da cuenta de lo verdaderamente horrible y amarillista que fue su muerte: “lo que pasaba era que iban a verla morir en cámara y que iban a transmitir la muerte, no iban a dejar que tuviese ese momento sola” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 251), como explica la novela. Además, lo crucial, a pesar de que juegue con aspectos de lo sobrenatural, es que estos hechos son reales, y su acontecer pone en crisis instituciones y fundamentos de la sociedad de la misma

forma que ver un fantasma lo haría, pues ninguna opción debería ser posible. Así, lo sobrenatural entra en juego en la novela como un mecanismo que, primero, empata lo tangible con lo sobrenatural y, segundo, cuestiona paradigmas debido a la difuminación que crea entre ambos conceptos opuestos.

A partir de estas ideas, es necesario explorar lo sobrenatural para entender su funcionamiento en la novela como un mecanismo que usa Enríquez con el claro fin de “devolver al campo de lo horrible” hechos traumáticos. Lo sobrenatural típicamente se asocia a ideas de lo paranormal y el terror (Royle 1). En una definición muy breve se le podría precisar como aquello “que excede los términos de la naturaleza” (“Sobrenatural”). Sin embargo, en lo que concierne a este trabajo lo sobrenatural debe ser estudiado desde su efecto y presencia en la literatura, particularmente en el horror y terror⁴. Por lo tanto, para estudiar lo sobrenatural se teorizará alrededor de tres conceptos claves: lo siniestro (*unheimlich*), lo *weird* (raro) y lo *erie* (espeluznante)⁵; que son trabajados por Nicholas Royle y Mark Fisher, quienes parten de Sigmund Freud. Y posteriormente se discutirá la relación de lo sobrenatural desde la tradición literaria gótica con los conceptos literarios de horror y terror.

Lo siniestro

“Freud fue tal vez el primero en destacar la distintiva naturaleza de lo siniestro como el sentimiento de algo no simplemente extraño o misterioso sino, más específicamente, como algo extrañamente familiar”⁶
(Royle vii).

Lo siniestro es un concepto de Freud que deviene del alemán ‘das Unheimliche’, palabra compuesta por el prefijo de negación “un” y el adjetivo arcaico “heimlich”, es decir, hogareño (“Heimlich”, def. 2). Como explica David McIntock (traductor inglés de la

⁴ Distinción que se definirá más profundamente a continuación.

⁵ “Lo raro y lo espeluznante” es la traducción que se le dio al libro de Fisher, pero prefiero utilizar los conceptos en el inglés original.

⁶ “Freud was perhaps the first to foreground the distinctive nature of the uncanny as a feeling of something not simply weird or mysterious but, more specifically, as something strangely familiar”. (Traducción propia)

edición aquí usada del libro de Freud: *The Uncanny*), una traducción más exacta etimológicamente sería ‘unhomely’, aquello que no pertenece a la “casa” o a lo conocido. La traducción que escojo para este trabajo, a pesar de que existan varias acepciones de ‘das Unheimliche’ en español, es lo siniestro. Me baso en los sinónimos en español que Freud propone en su libro original en alemán –“Spanisch (Tollhausen 1889) sospechoso, de mal agüero, lugubre, **siniestro**”⁷ (Freud 125)— y en el significado de la palabra “siniestro” en español, que se define como aquello “avieso”, “funesto” o con “inclinación a lo malo” (“Siniestro” def. 2, 3 y 5). Este concepto es teorizado por Freud en su libro homónimo *Lo siniestro*, publicado en 1919, a partir de un análisis semántico de la palabra alemana y de los mecanismos literarios de E. T. A. Hoffmann en el libro *The sand-man*.

En cuanto a la definición de este concepto, lo siniestro es difícil de sujetar a una única y simple determinación. Se podría precisar, simplistamente, como la presencia perturbadora y contradictoria de dos conceptos que son opuestos manifestados en el mismo objeto; como “una peculiar mezcla de lo familiar y lo desconocido” (Royle 1). Una idea similar es el primer indicio de definición que ofrece Freud en su libro al proponer que “lo siniestro es ese tipo de miedo que se origina de lo que una vez fue muy conocido y que por mucho tiempo había sido familiar”⁸ (124). En otras palabras, lo siniestro es el terror y repulsión que produce la experiencia de evidenciar el extrañamiento de lo conocido, donde la imposible combinación de opuestos genera miedo. Un ejemplo muy común es el de la ‘casa embrujada’, que une la familiaridad y lo hogareño del lugar común de la ‘casa’, con algo extraño, desconocido y miedoso, que sería lo ‘embrujado’.

En la introducción de su libro *The Uncanny*, Royle intenta definir lo siniestro a partir del texto de Freud, pero también desde otros conceptos y pensadores que plantearon ideas similares. Por ejemplo, habla sobre Heidegger y cómo para él “la característica fundamental de nuestro ser en el mundo es siniestra, indoméstica y fuera de este mundo” (4); también sobre el formalismo ruso y el concepto de ‘ostraniene’; el efecto de alienación

⁷ La negrilla es mía.

⁸ “(...) the uncanny is that species of frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar”.

de Bertolt Brecht (5); y el estudio de Todorov sobre “Lo siniestro y maravilloso” de 1970, donde propone que lo ‘fantástico’ como género literario se relaciona con la ambigüedad y duda (18). Asimismo, resalta la importancia de la ‘dimensión performativa’ de lo siniestro en tanto que siempre involucra “un suplemento de locura, algo impredecible y *adicionalmente extraño* que le **sucede** a y en lo que se está diciendo”⁹ (16). Lo esencial en la amplia definición de Royle es observar cómo lo siniestro pone en crisis, incomoda y perturba lo conocido, lo natural y lo propio (1). Por ejemplo, pone en crisis lo Uno y lo Otro, puesto que, si bien dos cosas que representan contrariedad y se manifiestan como cercanas causan terror y confusión, también exponen la pregunta de cuál de las dos es la “correcta”, “original”, “buena”, “bella”, etc. Y eso hace que los paradigmas entren también en juego: lo siniestro es una crisis de lo que se ha construido como realidad, por lo que es una forma posibilitadora de pensar en “términos menos dogmáticos sobre la naturaleza del mundo, nosotros mismos y la política del futuro” (3).

Al mismo tiempo, más que decantarse por una única definición, Royle explora las diferentes manifestaciones y características de lo siniestro:

Lo siniestro es fantasmagórico. Tiene que ver con lo extraño, lo raro y lo misterioso, con una sensación vacilante (pero no convencida) de algo sobrenatural (...). Lo siniestro es una crisis de lo propio: implica una perturbación crítica de lo que es propio (...). Es una crisis de lo natural, que afecta a todo lo que uno podría haber considerado ‘parte de la naturaleza’.¹⁰(1)

Dicho de otra manera, lo siniestro es una crisis y perturbación del orden dónde opuestos se presentan como iguales, del mismo modo que lo sobrenatural se conforma por la contradicción de algo existente (natural) y que a la vez supera los límites mismos de lo posible. Como explica Freud en *The Uncanny*, “un efecto de lo siniestro comúnmente sucede cuando los límites entre fantasía y realidad se difuminan, cuando nos enfrentamos

⁹ La negrilla es mía.

¹⁰ “The uncanny is ghostly. It is concerned with the strange, weird and mysterious, with a flickering sense (but not conviction) of something supernatural (...). The uncanny is a crisis of the proper: it entails a critical disturbance of what is proper (...). It is a crisis of the natural, touching upon everything that one might have thought was ‘part of nature’”

con la realidad de algo que hasta ahora considerábamos imaginario (...)” (150). Por consiguiente, lo sobrenatural es casi siempre siniestro, pues al existir o acontecer representa una contradicción que presupone una crisis entre la ‘clara’ división entre lo tangible y fantástico.

Lo *erie* y lo *weird*¹¹

“BEN. Ghosts aren’t real.

MASON. If they’re not real, how come everyone knows what they are?

BEN. They’re real as an idea, but they’re not *real* real... That’s what’s scary about ghosts, that they aren’t real. If ghosts were real, they wouldn’t be scary at all, right? We would just smile and say, ‘Hi, ghosts.’” (*Vengeance*

1:22:33)

El subtítulo de la introducción del libro *The Weird and the Eerie* (2017), de Mark Fisher, lee “Más allá de lo siniestro”¹² (8), sugiriendo que sus conceptualizaciones de estos dos términos surgen como una exploración desbordada del original concepto de Freud. Sin embargo, Fisher se esfuerza en distanciar lo *weird* y *erie* de lo siniestro desde el inicio. La primera característica que Fisher menciona sobre lo *weird* y lo *erie* es que estos refieren directamente a lo ‘extraño’ –lo extraño definido como lo “externo”: lo que “está más allá de la percepción, cognición y experiencia normal” (8)— y enuncia que “tal vez la diferencia más importante entre lo siniestro (*unheimlich*) por una parte, y lo *weird* y *erie* por otra, es el trato de lo extraño”¹³ (10). Es decir, según Fisher, para lo siniestro lo “extraño” se trata dentro de lo familiar, mientras que para lo *weird* y *erie* lo extraño se trata desde su misma exterioridad (10). En otras palabras, lo siniestro como lo teoriza Freud es un intento por domesticar esa exterioridad, por reconocerla en lo familiar:

¹¹ Para estos conceptos, decido no utilizar una traducción y dejarlos en el inglés original, pues las únicas traducciones que se le han dado (“raro y espeluznante”) no son a mi parecer traducciones fieles o que den cuenta de los conceptos que propone Fisher.

¹² “Beyond the Unheimlich”. (Traducción propia).

¹³ “Perhaps the most important difference between the *unheimlich* on the one hand and the weird and the eerie on the other is their treatment of the strange”. (Traducción propia).

“Lo siniestro de Freud es sobre lo extraño *dentro* de lo familiar, lo extrañamente familiar, lo familiar como lo extraño –sobre la manera en que el mundo doméstico no coincide con sí mismo. (...) Hay un extrañamiento de muchas de las nociones comunes sobre la familia; pero esto se acompaña por un movimiento compensatorio donde la exterioridad se convierte legible en los términos de un drama familiar modernista”¹⁴ (10)

Mientras que lo *eerie* y *weird*, reconociendo lo desconocido y respetando su exterioridad, “permiten ver el interior desde la perspectiva del exterior”¹⁵ (10); e incluso sugieren que el interior es un “plegamiento” del exterior (12). Es decir, lo *weird* y lo *eerie* chocan con la tendencia freudiana de observar el exterior como un producto de lo interior consciente o inconsciente, e inversa y terroríficamente, proponen que el interior es producto de lo externo (y extraño): “el espejo se quiebra, yo soy otro y siempre lo he sido”¹⁶ (12)

Posteriormente, Fisher empieza a definir lo *weird* a partir de su diferencia particular con lo siniestro, proponiendo lo siguiente: “lo *weird* trae a lo familiar algo que ordinariamente yace más allá de este, y que no puede reconciliarse con el ‘hogar’ (incluso llegando a ser su negación)”¹⁷ (11). Lo anterior puede ser visto precisamente como el mecanismo de lo siniestro, porque este no es una reconciliación de opuestos sino una perturbación de presupuestos, aparentemente contrarios, al demostrarse su cercanía. Sin embargo, Fisher está resaltando ese movimiento de lo exterior a lo interior (o familiar, en este caso) que es opuesto a lo siniestro. Conviene subrayar que la cercanía entre lo *weird* y lo siniestro es muy notoria, pues ambos factores de lo familiar con lo extraño se presentan en un mismo objeto en ambos casos. Mas, esto es importante porque la cercanía de todos estos conceptos es con lo que trabaja Mariana Enríquez, lo cual se trabajará a profundidad posteriormente.

¹⁴ “Freud’s *unheimlich* is about the strange *within* the familiar, the strangely familiar, the familiar as strange – about the way in which the domestic world does not coincide with itself. (...) There is a estrangement of many of the common notions about the family; but this is accompanied by a compensatory move, whereby the outside becomes legible in terms of a modernist family drama”. (Traducción propia).

¹⁵ “They allow us to see the inside from the perspective of the outside”. (Traducción propia).

¹⁶ “The mirror cracks, I am an other, and I always was”. (Traducción propia).

¹⁷ “The weird brings to the familiar something which ordinarily lies beyond it, and which cannot be reconciled with the ‘homely’ (even as its negation)”

Otra diferencia entre lo *weird* y lo siniestro es cuando se habla sobre evolucionar hacia un “psicoanálisis *weird* en donde la pulsión de muerte, los sueños y el inconsciente se liberen de cualquier naturalización y sentido de hogar”¹⁸ (11). O sea, no un “psicoanálisis siniestro” que regresa siempre al interior o lo familiar del paciente, sino un psicoanálisis que acepte la exterioridad y extrañeza del inconsciente. A partir de esto se podría decir que lo *weird* a diferencia de lo siniestro, busca generar una completa desconexión o exterioridad que se desliga de regresar a lo interior.

Finalmente, Fisher propone que lo *weird* se asocia con un profundo sentimiento de que algo está mal, de que algo no cuadra. Un ente *weird* provoca un rechazo, “es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir, o, al menos que no debería existir aquí”¹⁹ (15). Esto conlleva a un choque con las explicaciones preexistentes, dado que “lo *weird* es aquí una señal de que los conceptos y marcos que hemos usado previamente son ahora obsoletos”²⁰ (Fisher 13). Fisher lo ilustra muy bien a partir de la comparación entre un vampiro y un agujero negro. Un vampiro es un ente sobrenatural, pero existe un folclor que lo categoriza y explica, por lo tanto, no es *weird*. Un agujero negro, por lo contrario, está tan lejos de nuestra comprensión y experiencia humana que se nos presenta como un ente *weird* (15).

En cuanto a lo *erie*, Fisher propone que este concepto está ligado a “ciertos tipos de espacios físicos y paisajes”²¹ (61). Por ejemplo, lo *erie* aparece de forma más común en “paisajes parcialmente vacíos de lo humano”²² (11), porque insinúa la pregunta de “¿dónde está todo el mundo?”; la especulación es entonces clave para lo *erie*. Ahora, si bien lo *weird* es la ‘presencia’ de aquello que no cuadra, lo *erie* es la ‘falta’: la “falta de ausencia” o “de presencia” (Fisher 61). Para explicar la primera falta, Fisher pone el ejemplo del *erie cry* o llanto espeluznante, donde propone que, si se escuchara un ruido muy extraño

¹⁸ “(...) a *weird psychoanalysis*, in which the death drive, dreams and the unconscious become untethered from any naturalization or sense of homeliness”. (Traducción propia).

¹⁹ “A weird entity or object is so strange that it makes us feel that it should not exist, or at least it should not exist here.” (Traducción propia).

²⁰ “The weird here is a signal that the concepts and frameworks which we have previously employed are now obsolete.” (Traducción propia).

²¹ “(...) to certain kinds of physical spaces and landscapes”. (Traducción propia).

²² “Landscapes partially emptied of the human.” (Traducción propia).

proveniente de un pájaro, surgirían dudas y especulación acerca de algo que hay más allá de este: ¿quién o qué hizo en realidad ese ruido? (62). Es decir, falta la ausencia del pájaro, ya que está ahí cuando no debería, cuando debería haber otra cosa. La segunda falta, la “falta de presencia” se relaciona con las “ruinas u otras estructuras abandonadas” (62), como las casas abandonadas de Enríquez, donde surge la especulación sobre qué sucedió, quién lo hizo, quién no está aquí. Esto demuestra la relación existente entre lo *erie* y la agencia: “lo *erie* está fundamentalmente atado a preguntas sobre agencia”, escribe Fisher, “¿Qué clase de agente actúa aquí? ¿Hay siquiera un agente?”²³ (11). Por consiguiente, lo *erie* concierne la pregunta fundamental de la existencia y no-existencia, “¿Por qué hay algo aquí cuando no debería haber nada?”²⁴ (12), y viceversa.

Además de que lo *erie* se apoya en la especulación y el no saber para causar miedo, mientras que lo *weird* sólo necesita presentarse, hay otra diferencia entre ambos conceptos. Para Fisher lo *weird* tiene un factor de shock que lo *erie* no. Cabe recordar que hay una serenidad presente en lo *erie* –“*erie calm*” es un dicho frecuente en inglés (13)—, mientras que lo *weird* debe causar una impresión instantánea. La reacción de shock frente a lo *weird* revela la insuficiencia de las categorías que usamos para definir la realidad, puesto que “aquello que es *weird* no está mal, pues después de todo: son nuestras concepciones las que son inadecuadas”²⁵ (15).

Probablemente lo anterior es la relación entre lo *weird* y lo *erie* con lo sobrenatural. Una vez un fenómeno sucede, debe ser aceptado como real, no obstante, lo sobrenatural nunca llega a ser ‘naturalizado’ –válgase la redundancia— porque los sistemas de explicación que existen no llegan a prever aquellos fenómenos. Así, la crisis recae sobre paradigmas y reglas de cómo se debe entender el funcionamiento universal, y el miedo es consecuencia de un entendimiento de que la realidad no es sólida, sino que está en disputa.

²³ “The *erie* is fundamentally tied up with questions of agency. What kind of agent is acting here? Is there an agent at all?” (Traducción propia).

²⁴ “Why is there something here when there should be nothing”. (Traducción propia).

²⁵ “the *weird* thing is not wrong, after all: it is our conceptions that must be inadequate”

La disputa de la realidad que supone lo sobrenatural proviene de una lectura de la propuesta de Jacques Ranciere en su libro *Politique de la littérature (Política de la literatura 2011)*, donde la política es la actividad de “distribución y (...) redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible” (16) que es denominado como el “reparto de lo sensible”. Para Ranciere, la literatura es “una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define el mundo que habitamos” (20), o sea, disputar, al igual que la política, la ‘realidad’. De esta manera lo sobrenatural es político en tanto que su aparición, ya sea *weird*, *erie* o siniestra, es una forma de cuestionar e intervenir en el reparto de lo sensible. Y en el caso específico de Enríquez, quien usa lo sobrenatural desde el género de horror (o gótico, como se explicará en el siguiente apartado), hay una redistribución de aquello que es visibilizado e invisibilizado en la violencia cotidiana y de Estado en Latinoamérica. Es decir, al usar lo sobrenatural dentro de la narración de eventos como los crímenes de la dictadura, por ejemplo, se abre la posibilidad de intervenir y visibilizar cuestiones diferentes que otros géneros, incluso otras explicaciones (políticas, sociológicas, etc.) no han hecho antes; y eso, según Ranciere, es a su vez una intervención de la realidad.

El gótico: horror y terror

“El terror y el horror son tan opuestos, pues el primero expande el alma, y despierta las habilidades a un alto nivel de vivacidad; el otro las contrae, congela y casi aniquila.”²⁶ (Radcliffe 150)

Ann Radcliffe fue una de las primeras escritoras en teorizar sobre la distinción entre horror y terror en la poesía (González Grueso 35). A través del texto “On the supernatural in poetry” (1826), un ensayo escrito en forma de diálogo entre dos viajeros, Radcliffe propone que las presencias sobrenaturales en la literatura producen dos tipos diferentes de temor: el terror, que permite un tipo de reacción; y el horror, que es un temor profundo a un mal tan incierto y oscuro que inhibe cualquier acto o resistencia (150). Si se quisiera conectar con las anteriores nociones presentadas, el horror estaría conectado con lo *weird*

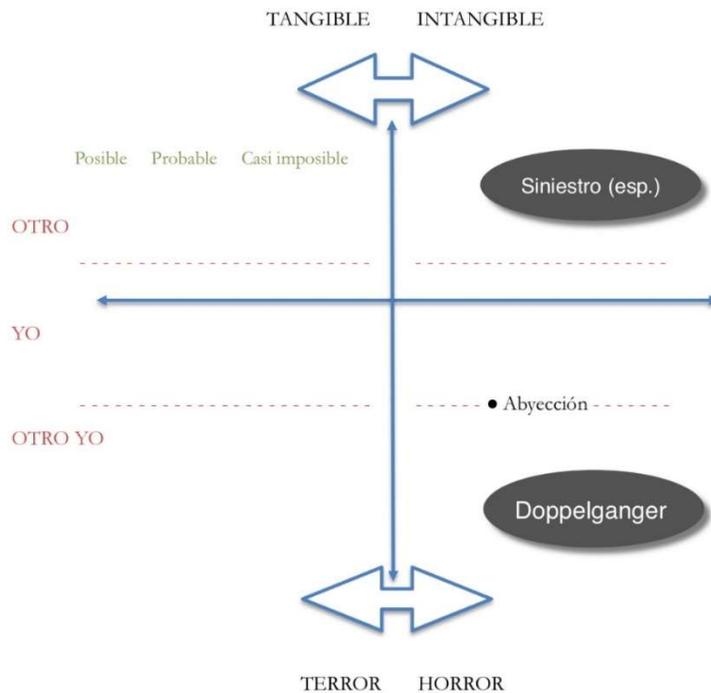
²⁶ “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them”. (Traducción propia).

en tanto que genera una repulsión y un shock instantáneo. Esta diferenciación, que ha sido extendida y estudiada desde entonces, asiste crucialmente al análisis de géneros literarios, como el gótico, y aporta un matiz importante a la hora de discutir la trascendencia y variedad que tiene el miedo dentro de la escritura. Comparto la opinión de H. P. Lovecraft sobre cómo el miedo es la emoción más importante e interesante para analizar debido a su antigüedad e intensidad en la historia de la humanidad; y, por ende, comparto también la creencia de dignidad e importancia que debe tener la literatura que a esta emoción refiere (Lovecraft 1), importancia que se puede evidenciar en la distinción entre nociones como horror y terror.

Partiendo de este sentido de relevancia, Fernando González Grueso explora la diferenciación de Radcliffe en su artículo “El horror en la literatura” (2017) y propone un eje para hablar de las formas que puede tomar el miedo en la ficción y las consecuencias que esto tiene para distinguir géneros y subgéneros. En primer lugar, González Grueso define el miedo desde Jean Delumeau como “un *pathos*, o ‘emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación” (31); y luego teje a esta emoción con lo siniestro, desde Freud únicamente, para demostrar cómo el horror proviene de “complejos reprimidos”, y el terror, de “formas de pensamiento superadas” que sí se abren a una posible solución (González Grueso 34). Asimismo, la diferencia que propone entre terror y horror es que:

El terror se relaciona con el miedo a amenazas próximas, e incluso sorteables, mientras que el horror nos desorienta; de hecho, el empleo de lo siniestro procedente de los complejos reprimidos provoca en los personajes y en los lectores ofuscación, caos y desorientación, efectos del horror en los estados tanto preconcientes como en el subconsciente. (37)

Vale la pena resaltar que el centro y relevancia del trabajo de González Grueso yace en su “cuadro descriptivo del horror y terror en la literatura escrita” (37), que a partir de la diferenciación de Radcliffe y la teorización de Freud propone las formas que puede tomar el miedo en la tradición literaria occidental:



Cada sección del cuadro presenta lugares comunes de la literatura sobre el miedo, que en el texto se ejemplifica con diversas obras y sus correspondientes tramas. Por ejemplo, la sección de “OTRO” puede referirse a un miedo a cosas o seres reales como insectos, animales o también asesinos; pero, cuando se le ubica en lo intangible o casi imposible, también a alteridades imaginarias como monstruos y fantasmas, que serían típicamente encontrados en la obra de H. P. Lovecraft (42). Lovecraft, vale la pena señalar, consideraba esencial la existencia de lo sobrenatural dentro del género de la literatura de miedo. Esto se debe a que el escritor creía que, considerando las explicaciones sobrenaturales dadas a los fenómenos desconocidos para el hombre por la mayoría de su historia, este tenía un instinto de miedo profundo a todo aquello inexplicable y por ende sobrenatural (Lovecraft 3). Desde la propuesta de González Grueso, lo sobrenatural debería ubicarse en el eje vertical derecho, en la zona de lo intangible y del horror, donde también se ubicaría lo siniestro, lo *weird* y lo *eerie*. Sin embargo, pensando en cómo se presenta lo sobrenatural –en igualdad con lo tangible– en la novela de Enríquez no se podría ubicar tan fácil y sencillamente dentro de sólo una de las secciones, por lo que surge la pregunta de ¿qué supone que

Nuestra parte de noche retrate tantos y tan distintos tipos de miedo burlando y difuminando límites entre tangible e intangible, horror y terror?

Con respecto a la relación de horror y terror con el género gótico, González Grueso opina que estos dos conceptos son géneros independientes cuyo ‘germen’ se encuentra en el gótico (35), es decir, se plantea tal especificidad en su propuesta, que el terror y el horror podrían ser considerados como subgéneros de la literatura gótica. No obstante, Gabriel Eljaiek-Rodríguez, autor del libro *Selva de fantasmas*, considera que

gótico y horror se presentan como términos profundamente relacionados, interdependientes entre sí desde los inicios del género gótico en el siglo XVIII y presentes tanto en novelas y cuentos escritos a lo largo de dos siglos como en películas filmadas en un poco más de cien años (29).

Por lo que, en ambos casos, se hace necesario profundizar en el género gótico para poder entender el funcionamiento del horror y terror, e incluso lo sobrenatural, en la literatura.

Para referirme al gótico voy a considerar el libro ya nombrado de Eljaiek-Rodríguez, donde este estudia los orígenes y lugares comunes del gótico europeo para poder hacer su propuesta y seguimiento del género en Latinoamérica²⁷. Este libro tiene un apartado únicamente dedicado a estudiar el gótico, definido como una “tradición de la representación” con convenciones típicas y reconocibles “que se extiende más allá del género delimitado históricamente (1770-1820), esto es, como una tendencia ampliamente diseminada y persistente de lo ficcional, que extiende su influencia hasta Latinoamérica — y no únicamente a Norteamérica (*American Gothic*) o el Caribe (*Caribbean Gothic*)” (19). Para Eljaiek y los estudiosos del gótico las características principales del género se advierten en temas y personajes recurrentes: ruinas, castillos, atmósferas siniestras, heroínas en peligro, crueles villanos, eventos sobrenaturales, etc. (20). Jerrold Hogle, citado

²⁷ Debido a que este trabajo va a tratar sobre literatura argentina, me quiero afiliar con la definición de gótico que propone Eljaiek-Rodríguez para poder visibilizar la novela “Nuestra parte de noche” dentro de esta tradición de una mejor manera.

por Eljaiek, ofrece más lugares como “un cementerio, una frontera (...) los bajos mundos urbanos, un almacén en descomposición” (2) entre otros.

Nuestra parte de noche se puede considerar una novela gótica no sólo por sus temas, personajes o lugares comunes, sino también por una característica “formal” de este género que menciona Eve Kosofsky Sedwick, quien dice que el gótico tiene un carácter “discontinuo e intrincado, que incorpor[a] cuentos dentro de cuentos, cambios de narradores y dispositivos de encuadre, como manuscritos encontrados o historias interpoladas” (citada por Eljaiek-Rodríguez 20). *Nuestra parte de noche* incluso es denominada por su propia autora como una “*novela monstruo*, un Frankenstein del siglo XXI” (“Le habían tirado un muerto como se tiran los muertos en la Argentina”), pues se compone de seis partes, todas con diferente narrador, focalización y registro, e incluso una parte que es una falsa crónica periodística (“El pozo de Zañartú”).

Por otra parte, el gótico también se puede definir como una “actitud” o perspectiva de la época que proviene de “la herencia viva de los pueblos godos” (Eljaiek-Rodríguez 22). Eljaiek usa como bibliografía principal al profesor David Punter, quien propone en su libro *The literature of terror* que el gótico es una actitud particular sobre “la forma de revelar el inconsciente, las conexiones con lo primitivo, lo bárbaro y lo tabú” (citado en Eljaiek 21). Vale la pena añadir que Punter también habla sobre una ambigüedad narrativa típica en la literatura gótica y, desde esto, propone un efecto en la recepción de este género que lo configura como una ‘ficción paranoica’:

Una ficción en la que el lector se encuentra en una situación de ambigüedad con respecto a temores generados al interior del texto, en la que las circunstancias de la persecución siguen siendo inciertas y el lector es invitado a compartir las dudas e incertidumbres que invaden la historia. Es este elemento de estructura paranoica lo que diferencia las mejores obras góticas del mero sobrenaturalismo: dichas obras ponen continuamente en duda lo sobrenatural y, al hacerlo, desempeñan también el importante papel de retirar el halo ilusorio del mundo ‘natural’” (citado en Eljaiek 24).

Finalmente, Eljaiek habla sobre la capacidad de enunciación de otredad del gótico en tanto las historias góticas son “alegorías abstractas de formación del sujeto” (propuesta

de Aravamudan). Para Eljaiek el gótico escribe sobre y al otro desde un cuestionamiento mismo a la arbitrariedad de esa otredad y lo hace de forma particular al valerse de la ambigüedad y ambivalencia (leitmotiv gótico) y a través de la movilidad temporal y espacial que permite lo sobrenatural, donde se puede transferir una alteridad del pasado al presente (28).

Eljaiek termina esta sección solo nombrando cómo el horror y el gótico son dos términos interdependientes, siendo el segundo una presencia en el primero desde sus orígenes (29). Partiendo de esto último conviene subrayar que ambos autores ven una relación entre el gótico y el horror y terror. González Grueso observa que el terror y el horror son géneros independientes con un origen común en la literatura gótica, y Eljaiek, que el horror es un elemento presente en el gótico desde sus orígenes. Personalmente, comparto más la idea de Eljaiek, pues considero que el horror y el terror no son independientes entre sí, ni independientes del gótico, pues existe una conexión entre los tres que parte precisamente de lo sobrenatural.

Como he venido explicando, lo sobrenatural se puede entender planamente como aquello que no se explica dentro de las leyes de la naturaleza, y de manera más compleja, como una forma de presentación de lo siniestro, *weird* y *eerie*. Por supuesto, estos conceptos, así como el horror y el terror no tienen que obligatoriamente presentar(se en) cuestiones sobrenaturales, pero es en definitiva una constante que ata todas estas nociones al género gótico. Por ejemplo, la propuesta central de Eljaiek, que es la ‘tropicalización del gótico’, usa repetidamente ejemplos de temas y personajes sobrenaturales del gótico que, relocalizados en escenarios latinoamericanos, producen un efecto siniestro. Tómese “Drácula”, obra célebre del gótico (27), como instancia: la novela retrata a un ser monstruoso sobrenatural que es extraño por su monstruosidad, pero también porque proviene de los límites de lo europeo (Transilvania). Ahora, si se le ubica en la selva amazónica la extrañeza va a ser aún mayor.

De modo sugerente, conveniente citar la hipótesis de Eljaiek en este punto:

el mecanismo (la ‘tropicalización del gótico’) existe desde el momento en que escritores latinoamericanos se proponen ‘transportar’ el género gótico –ponerlo fuera de lugar— y adaptarlo a las condiciones culturales latinoamericanas, usándolo como una forma para criticar la artificialidad del género, escenificar el horror y lo indecible e invertir un esquema de representación del otro, en donde Latinoamérica y lo latinoamericano son sinónimos de monstruosidad. (17).

Esto es importante porque *Nuestra parte de noche* es un objeto que juega con todos estos elementos. Como se propuso al inicio de este capítulo, la novela inserta lo sobrenatural (que claramente sigue una tradición gótica europea: fantasmas, demonios, invocaciones, etc.) dentro de un contexto latinoamericano tangible y a veces también intangible con el folclor, creando situaciones de terror y horror que se pueden explicar desde lo siniestro, *weird* y *erie*. Vale la pena analizar en los siguientes capítulos no sólo cómo sucede esta truculenta red de conceptos en la novela, sino también preguntarse para qué y por qué Enríquez decide posicionarse desde este lugar estilístico, temático y conceptual que encierra cuestiones de género literario y de teorías del miedo para escribir su novela.

Capítulo 2

El Invunche: política y gore

“1. m. Chile. En la tradición popular, ser maléfico, deforme y contrahecho, que lleva la cara vuelta hacia la espalda y anda sobre una pierna por tener la otra pegada a la nuca.”
 (“Imbunche” def. 1)

En la conferencia "Narrativa de terror por Mariana Enríquez (...)" en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (sede Argentina), Enríquez aborda el debate entre H. P. Lovecraft y Stephen King —dos autores de culto— sobre cómo pensar el terror como género literario para hablar sobre su propia obra y los mecanismos literarios que ella utiliza. Por una parte, observa que Lovecraft consideraba que el terror debía tener un factor sobrenatural (llámese monstruo, fantasma, creatura mítica, etc), mientras que King cree que lo que debe tener es una “instancia del gore” (00:09:31). El concepto de lo gore (también denominado *splatter*) proviene del cine, y se le define como “un tipo de película de terror que se centra en lo visceral y la violencia gráfica (...) [que] mediante el uso de efectos especiales y exceso de sangre artificial, intentan demostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano y teatralizar su mutilación” (Valencia 33). En el libro *Danse Macabre*, una exploración de King sobre el horror en forma de conferencias, el autor propone que cualquier obra artística que trate el horror como género funciona desde dos niveles: el del asqueamiento (es decir, lo gore) y, bajo este y de forma más profunda, el de los puntos de presión fóbica²⁸ (Cap. 1), que se pueden entender como miedos primitivos e inconscientes²⁹. Cabe señalar que King habla también sobre “puntos nacionales de presión fóbica”, donde el mejor horror es aquel que utiliza miedos de orden “político, económico y

²⁸ “the ‘gross-out’ level” y “phobic pressure points”, respectivamente.

²⁹ Esto se relaciona también con el efecto de lo siniestro ya que, como explica Cajiao Nieto, “lo *siniestro* es un temor hacia nosotros mismos en cuanto sujetos compuestos por innumerables facetas, (...) imposibilitados a un conocimiento absoluto y total tanto de nosotros como del Otro” (citado en Becerril Matía 7).

psicológico más que sobrenatural” (Cap. 1), donde se ve la afrenta que hace a los postulados de Lovecraft.

Ahora bien, examinar la propuesta de King es importante porque Enríquez se ve evidentemente influenciada por él: en varias ocasiones ella ha hablado sobre el faro que el estadounidense representa en su obra³⁰, e inclusive ha llegado a decir cosas como “Lo que aprendí yo de King es básicamente lo que yo hago. Que es mezclar la realidad con lo sobrenatural en un plano de igualdad. O sea, que el cuento sea un cuento de terror y que sea un cuento sobrenatural, pero que también sea un cuento sobre un hombre que tiene problemas de violencia doméstica: *El resplandor*. (...) Y también la cuestión de lo social: *Carrie*. A Carrie sácale la telequinesis y es una masacre escolar” (Rebord 1:55:37). De ahí que se pueda pensar en la novela *Nuestra parte de noche* como una mezcla de lo sobrenatural con sucesos especialmente sangrientos, gráficos o, en una palabra, gore, pero desde una conexión con lo político y económico que no pasa desapercibida. En conclusión, vale la pena explorar la “instancia del gore” en la novela porque esta, al igual que lo sobrenatural, tiene una dimensión política que refiere al ‘horror social’. Por lo tanto, este capítulo buscará evidenciar cómo Enríquez sigue las sugerencias de King para crear un terror gore propio cuyo punto de presión fóbica yace en cuestiones económicas y políticas latinoamericanas.

Como se nombraba anteriormente, *Nuestra parte de noche* posee múltiples escenas, lugares comunes y cuerpos gore. Por ejemplo, está Juan, el protagonista, quien sufre de una enfermedad cardíaca que lo ha obligado a tener varias operaciones y cuya consecuencia es una enorme “cicatriz oscura que le partía el pecho” (21); Adela es una niña que sufre de dolor fantasma en un muñón en el brazo izquierdo a raíz de un encuentro con La Oscuridad (deidad al estilo lovecraftiano que no tiene cuerpo o presencia clara, pero que es capaz de

³⁰ "Mariana Enríquez: “Le daría el Premio Nobel de Literatura a Stephen King”". *El País*, 26 de agosto de 2022, elpais.com/babelia/2022-08-27/mariana-enriquez-le-daria-el-premio-nobel-de-literatura-a-stephen-king.html, "Ficciones imposibles de aplacar". *Revista de la Universidad de México*, 2019, www.revistadelauniversidad.mx/articulos/98aad9b8-2350-45c8-b9bd-e060cd89bd3b/ficciones-imposibles-de-aplacar. Asimismo, Enríquez participa en la escritura del libro de homenaje *The King: bienvenidos al universo literario de Stephen King* de la editorial Errata naturae con otros autores como Rodrigo Fresán, Edmundo Paz Soldán o Laura Fernández (*The King Bienvenidos al universo literario de Stephen King*).

cortar todo a su paso cuando es invocada por un médium); hay una casa con estantes adornados de uñas, dientes y párpados humanos aún con sus pestañas (340); Manos de Gloria, o sea, “la mano izquierda de un ahorcado que se le cortaba cuando aún estaba colgado” (413); y sueños macabros como el de Gaspar sobre Juan, su padre, con un cuchillo en mano y los parpados sobre las sábanas de su cama (334)... Sin embargo, la corporalidad monstruosa más impactante podrían ser los invunches.

Para comenzar, un aspecto importante del invunche es que este da cuenta del gótico tropical del que hablaba Eljaiek ya que es folclor, pero de una manera especial. A lo largo de la novela hay un claro deseo de incluir la tradición narrativa latinoamericana en el canon universal desde un rescate de lo ‘propio’. Por ejemplo, la esposa de Juan y madre de Gaspar, estudia antropología en Oxford debido a su pasión por recopilar cuentos y mitos del interior de Argentina (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 360), asimismo, abundan los mitos y leyendas (en especial de la tradición guaraní) como las de San Güesito, Anahí e incluso el sincretismo religioso visible en “aquejarres criollos” (36) como el de San La Muerte. Particularmente, la figura del invunche es interesante porque a pesar de ser autóctona de la tradición oral latinoamericana, Enríquez ha expresado que se encontró con este mito en la obra de los escritores ingleses Bruce Chatwin y Alan Moore, en *In Patagonia* y *La cosa del pantano* respectivamente (Rebord 1:43:00). Al retomar al invunche como uno de los monstruos más impactantes de la novela, Enríquez hace uso del gótico tropical de una manera diferente a la que tal vez se había proyectado Eljaiek. Pues para este la tropicalización del gótico se entiende más como una apropiación activa y selectiva de un género norteamericano y europeo, pero en este caso más que una apropiación y selección se puede observar una conversación entre distintas tradiciones.

Enseguida abordaremos qué es exactamente un ‘invunche’. En el epígrafe de este capítulo se propone la definición de invunche (o imbunche) de la Real Academia Española a modo de abre bocas, no obstante, la definición que compete a este trabajo es la que ofrece Enríquez en la novela. Primero, porque es supremamente gore, y segundo, porque esa definición se aplica a las apariciones o escenas de los invunches a lo largo del libro. Dicha definición aparece en una escena donde Vicky y Adela, de más o menos once años, leen un

libro de mitos y leyendas de la Patagonia. A través de un estilo indirecto libre, la definición inicia cuando Adela abre el libro y lee:

Era una historia sobre la isla de Chiloé, en el sur de Chile. Ahí vivía una secta, la Brujería. (...) Los fieles se llaman novicios y los inician, se llama así. Para ingresar a la secta tienen que matar a su mejor amigo y despellejarlo: con la piel se hacían un chaleco que brillaba en la oscuridad. Imagínate, yo te tendría que despellejar, se río Adela, pero a Vicky esa risa le dio miedo. (...) Esto es lo peor, dijo Adela. Tienen un guardián de la cueva donde está la Brujería, se llama invunche. Es un chico de entre seis meses o un año que los brujos secuestran y lo deforman, le rompen las piernas, las manos, y los pies. Cuando terminan de quebrarlo todo, le dan la vuelta a la cabeza como en un torniquete hasta que queda mirando desde la espalda, como en *El exorcista*. Al final le hacen un tajo muy hondo en la espalda, abajo del omóplato, y en ese agujero le meten el brazo derecho. Cuando se cura la herida y el brazo queda adentro, el invunche está completo. (292)

Cabe aclarar que Adela es un personaje que tiene una fascinación por lo tenebroso y un repertorio de datos e historias gore. Por ejemplo, disfruta contar que su muñón fue supuestamente producto de una mordida de un dóberman negro posteriormente asesinado por su abuelo (187). Por consiguiente, la definición de invunche es relatada por ella con un regodeo de lo gore, que se podría decir es una marca estilística de Enríquez: la opulencia de detalles en cuanto a lo asqueroso, violento y horroroso es recurrente no sólo en la novela, sino también en sus cuentos.³¹

La opulencia de detalles gore es visible en todas las instancias donde el invunche hace aparición. Una de estas instancias más gráficas, es hacia el final del libro, cuando Luis, el tío de Gaspar y hermano de Juan, es encontrado al borde la muerte con un brazo de infante bajo el esternón y en medio de los pulmones, tal como el invunche (630). Esta escena de nuevo resalta por el estilo gore de Enríquez, pues la incomodidad que genera la profusión de detalle sólo podría definirse como lo que Radcliffe proponía como horror.³² Siendo más específicos, uno de los detalles que se da es el siguiente:

³¹ Véase “Dónde estás corazón” o “Carne”, de *Los peligros de fumar en la cama*.

³² Leer este episodio genera tal impersión que “inhibe de cualquier acto o resistencia” (Radcliffe 150).

(...) meterle en el cuerpo el brazo de un chico, de una nena en realidad, porque tenía las uñas pintadas, eso decía al menos una de las enfermeras, muy chusmas las enfermeras, las uñitas pintadas de rosa coral, específicas además de chusmas las enfermeras (632).

Este episodio, además, tiene una conexión entre el lenguaje y lo político porque Gaspar concluye que “le habían tirado un muerto como se tiraban muertos en la Argentina. En la Argentina te tiran muertos. Ahora entendía lo que quería decir eso” (634). Enríquez explica en una entrevista con cadena SER que la frase hace referencia, por un lado, a la “terminología de la dictadura”, es decir, a “los secuestrados que eran arrojados desde aviones al Río de la Plata”; y, por otro lado, a un “tipo de crimen político muy latinoamericano” que son “crímenes que tienen muchísima visibilidad y que están muy dirigidos hacia un político [...] [cuya] muerte o crimen socialmente es tan impactante que obliga a que el gobierno dimita, en la mayoría de los casos” (“Le habían tirado un muerto como se tiran los muertos en la Argentina” 08:51). En el caso de la novela, a Gaspar la Orden le “tira un muerto” a modo de manipulación, pues la única manera de volver a contactarlo y usar sus poderes de médium es si él regresa por sí mismo a la casa materna.

El último ejemplo que se analizara es cuando en la primera sección del libro, que transcurre en enero de 1981, los invunches hacen su primera aparición sin que el lector sepa qué son. Hay una escena en un túnel oscuro y de olor putrefacto donde Juan habla con Mercedes, la madre de Rosario y su suegra, quien es –como explica Becerril Matía— “el personaje más repulsivo de todo el libro (...) [y la] encarnación de la ‘bruja mala’ de las narraciones orales” (14). En este lugar, Mercedes lleva décadas “criando” invunches en jaulas para obtener poder de su sufrimiento, como había explicado Adela, los invunches son niños de corta edad que a través del horrible proceso se les deforma hasta que se convierten en monstruos. Lo más horrible es que Juan sugiere su procedencia a través de estas preguntas:

¿De dónde sacás a estos chicos? ¿Chicos indígenas, Mercedes? ¿Los hijos de los prisioneros? ¿Por qué no le pedís un sacrificio, una entrega, a los Iniciados ricos de la Orden? ¿Los robás de noche o te los venden madres muertas de hambre? ¿Los padres saben

dónde están sus hijos antes de ser arrojados a la Oscuridad? Aprendiste unas cuantas cosas de las salas de tortura de tus amigos (Enriquez, *Nuestra parte de noche* 159).

De manera que se puede observar el funcionamiento de nivel doble de King, donde hay una instancia de lo gore y un ‘punto de presión fóbica’ supremamente político. Primero, porque el origen de estos niños se relaciona o con la vulnerabilidad económica de sus familias, pues se sugiere que pueden ser comprados de madres pobres e indígenas; o con la dictadura, pues podrían ser hijos de los “prisioneros” (que en la época serían prisioneros de la dictadura). Y segundo, porque con la frase final “aprendiste unas cuantas cosas de las salas de tortura de tus amigos”, Juan insinúa la cercanía entre Mercedes y los torturadores al servicio de las juntas militares de la dictadura. Lo cual, para este punto de la novela, ya se ha sugerido previamente: “La Orden nunca había usado para el sacrificio ni a policías ni a militares. La coherencia ideológica era impecable, pensó Juan. Solamente sacrificaban a quienes perseguían a sus amigos y así los ayudaban” (70).

Sería preciso en este punto discutir que la familia Bradford, es decir la familia de Rosario y Mercedes, es en la novela una de las familias más ricas de Argentina. Con raíces provenientes desde las dinámicas imperialistas de Inglaterra con África, los Bradford son descendientes de terratenientes ingleses dueños de enormes y fértiles campos de cultivo de trigo y yerba mate desde inicios del siglo XX (112). Además, son la “familia fundadora” de la Orden (113) y son descritos en el libro como “los dueños del país” (603). Algunas de las propiedades que son nombradas en el libro son la mansión de estilo europeo de Puerto Reyes, en medio de la selva y cataratas de Puerto Iguazú; el edificio de por lo menos cinco pisos en la Avenida Libertador en Buenos Aires, y otra mansión (“casa de campo”) en Chascomús. La riqueza que define a la familia es determinante de su poder político en el gobierno argentino y a su vez en la Orden, lo cual denota una decisión consciente de Enriquez por unir el horror y lo gore con los factores económicos y políticos que atraviesan al libro.

No es casualidad que la novela retrate a una de las familias más poderosas de la Argentina como una familia cuyos métodos de obtención de poder son supremamente sangrientos. Como expresa Rosario en la cuarta sección: “Todas las fortunas se construyen

sobre el sufrimiento de los otros y la construcción de la nuestra, aunque tiene características únicas e insólitas, no es una excepción” (360). Esta cuestión del poder y su conexión con el sufrimiento es teorizada por Sayak Valencia en *Capitalismo gore* donde propone que este modelo económico ha forzado a las personas del llamado ‘tercer mundo’ a usar la violencia como una herramienta de enriquecimiento económico que ella denomina como ‘necroempoderamiento’, proceso donde contextos de vulnerabilidad son transformados por medio de una práctica violenta (31). En otras palabras, para Sayak el capitalismo gore es aquel donde se utiliza la violencia como una tecnología de control y obtención de poder dentro de una lógica de mercado neoliberal (38). En el libro, la familia Bradford es una representación directa de las lógicas de las que habla Valencia, pues su posición económica y política proviene de sus nexos con las facciones más violentas de diferentes gobiernos y con la macabra Orden: “¿Cómo se hicieron ricos? Lo habitual: saqueo, sociedades con otros poderosos, entender de qué lado estar durante las guerras civiles y aliarse con políticos poderosos” (357). Además, de la misma forma que Valencia narra el funcionamiento del capitalismo gore en los grupos narcotraficantes de México, los Bradford (y los ricos miembros de la Orden) han logrado crear un “Estado alterno” (Valencia 57) donde las leyes, tanto políticas como naturales, no aplican. Como dice Santiago Bradford, el abuelo de Rosario, “el dinero es un país donde hay ciudades más prosperas que otras, aunque todas son ricas” (356); o como dice la periodista ficticia de la novela, Olga Gallardo, “La familia [Bradford] es un país dentro del país” (512). En definitiva, el capitalismo gore es visible en la novela porque Enríquez liga las dinámicas violentas y sangrientas de los Bradford con su misma obtención y consolidación de riqueza.

Por otro lado, vale la pena preguntarnos por el elemento o la causa de horror que conlleva el capitalismo gore. Sayak Valencia considera que el horror que produce el capitalismo gore yace en la capacidad sangrienta y sistémica de su funcionamiento, sin embargo, considero que al pensar esta propuesta con relación a Enríquez hay además una conexión visible con lo *erie* de Fisher que se había tratado en el primer capítulo. Recordemos que a lo *erie* conciernen las preguntas sobre la agencia, la existencia y no-existencia; es decir, preguntas sobre el control de las cosas, personas, sucesos, entre otros.

Por ejemplo, Fisher toma el caso de Anna G. de la novela *The White hotel* de D. M. Thomas para explicar la relación de lo *erie* con la agencia, donde el poema escrito por este personaje termina definiendo su futuro, como si hubiera sido acto del destino, lo cual trae a colación la pregunta de ¿quién o qué controla el destino? (12). Ahora, si se considera la pregunta “¿qué es aquello que produce miedo del capitalismo gore?”, Valencia probablemente propondría que el miedo yace en, primero, lo gore (la ultraviolencia) y, segundo, en que este se convierte en un mecanismo naturalizado, lógico y necesario dentro del sistema actual donde el enriquecimiento es lo único que importa y no el cómo se logra (47). Pero Fisher podría argumentar que el miedo al capitalismo gore es producto del descubrimiento de que dichas dinámicas ultraviolentas son causadas por la influencia *erie* que tienen sobre nuestra agencia, dentro de este sistema económico en el que vivimos, el ente inmaterial externo llamado capital (Fisher 12). Es decir, lo que produce miedo del capitalismo gore es que usamos prácticas gore como matar, torturar y desmembrar, por la grande influencia que tiene sobre nosotros el ente no humano y externo llamado dinero.

En *Nuestra parte de noche* ambos argumentos son visibles, pues la novela hace un tejido entre el poder económico y el poder sobrenatural con las dinámicas gore que lo permiten y los agentes *erie* que gobiernan dichas dinámicas. A continuación, se explicará esto a través de un par de ejemplos dentro de la novela. Primero, pongamos por caso a los invunches, Rosario comenta en una ocasión que los invunches “logran, en el trance del sufrimiento, hacer aparecer al dios y entonces hay que pedir. La aparición es breve pero rogarle funciona” (368). O sea, la tortura y violencia de la creación de un invunche beneficia al torturador con la concesión de sus ruegos, lo que demuestra que la violencia es un método efectivo para obtener poder sobrenatural en las dinámicas de la Orden. En efecto, hay un necroempoderamiento presente en este ejemplo, pero, además, hay un agente *erie* en tanto que la violencia se da por la influencia de la Oscuridad en sus seguidores. Un segundo ejemplo es que los médiums aparecen en momentos cúspide de sufrimiento humano. Olanna, la primera médium, es una mujer negra en las colonias británicas en África, Encarnación es una adolescente pobre durante la guerra civil española, y Juan es un niño enfermo hijo de inmigrantes en medio del terrorismo de Estado en Argentina. Es decir,

al igual que el capitalismo gore se alimenta de las lógicas ultraviolentas de los mercados ilegales, “la Oscuridad se aliment[a] de ese dolor y de esa explotación” (397) para hacer aparecer médiums. Lo anterior da cuenta de cómo la violencia misma es el suelo fértil para crear poder sobrenatural, cuestión constante a lo largo de la novela. En conclusión, *Nuestra parte de noche* da cuenta de una violencia que empodera a los perpetradores de forma económica y sobrenatural, y que, además, es producto de la agencia *eerie* de entidades no materiales como la Oscuridad y el capital sobre las personas.

El poder del gore: un vínculo profundo con lo político

“Había como un desamparo de la infancia, creo, en las posdictaduras, o en los momentos de violencia institucional o de posviolencia institucional, dijo Enríquez. Tiene que ver un poco —si lo metaforizas— con la falta del futuro. Entonces, al chico no se lo cuida demasiado en esas circunstancias. Te obligan de alguna manera a que tu infancia esté mezclada con toda esa violencia.”

(Russell)

Uno de los objetivos principales de este trabajo es teorizar alrededor del concepto que Mariana Enríquez propone como eje de su escritura que es el “horror social” (Televisión Pública 06:07). Quizá, una forma de evidenciar el vínculo que puede existir entre lo social y el horror es precisamente la pregunta por el vínculo entre lo gore y lo político que se ha estado mencionando a lo largo de este capítulo. Si bien se han analizado las escenas del invunche, es decir, lo gore, y se ha observado su conexión con elementos políticos, no hemos explorado por qué en la narrativa de Enríquez ambos elementos van de la mano. La pregunta por la necesidad de la “instancia gore” en la novela y en la marca estilística de la escritora nos refiere al concepto de horror social. Por lo tanto, en este apartado se examinará la importancia del gore como elemento del horror y su contribución a la crítica política en el libro.

Al principio de este capítulo se habló sobre la marca estilística del regodeo gore en Enríquez, pero no se profundizó en el porqué de este estilo más allá de la influencia del concepto del asqueamiento (o ‘*gross-out*’) de King. Considero que hay dos razones esenciales para explicar por qué Enríquez usa este estilo gore tan detallado y específico en su obra. La primera razón es que lo considera un elemento importante en el género. La escritora conoce a fondo el funcionamiento del género literario y cinematográfico del horror y observa valor en esa “instancia del gore” para provocar miedo. Esto se puede concluir desde cómo Enríquez usa lo siniestro en su obra. Por ejemplo, no sólo a través de su obra se observa que Enríquez conoce la definición y funcionamiento de lo siniestro³³, sino que también en entrevistas ha hablado sobre cómo “da mucho más miedo lo que es cercano que algo que es demasiado impreciso y [por lo] que vos no te sentís personalmente vulnerado, por eso una caja de párpados te va a impresionar mucho más que Godzilla por la ventana, porque el párpado es algo que conocés” (Rebord 0:54:20). Es decir, ¿qué más cercano que el cuerpo humano? Vale subrayar que González Grueso, en su teoría del horror, enuncia como posible categoría el miedo a la destrucción del cuerpo o de la mente, donde la “penetración, el desmembramiento, el canibalismo, la deformación y la violencia sexual” son algunos ejemplos. Así, el gore es esencial en la producción de miedo en el lector, porque lo interpela desde una cercanía incómoda, amenaza su “yo” con la destrucción de su cuerpo.

Por otra parte, la segunda razón se relaciona mucho más con el horror social, porque es mucho más política y tiene que ver con la idea cultural y personal que Enríquez tiene de aquello que da miedo. Según el artículo “Mariana Enríquez y el ‘verdadero horror’ de la vida cotidiana”, del *New York Times*, la infancia de la autora se ve marcada por un contacto con el horror a través de los “informes de detenciones, torturas, desapariciones y asesinatos” (Russell, “Marian Enríquez y el verdadero horror”) de la dictadura. Además, Enríquez deja entrever en esta entrevista que, durante esta época donde ella era aún muy

³³ Por ejemplo, “Sabía que estaba en la habitación con su tío, con sus amigos, pero sentía que estaba en otro lado, todo era familiar y desconocido” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 586); o “Es la definición de lo siniestro: lo familiar que se vuelve extraño” (Enríquez, *El otro lado* 132)

pequeña (de unos diez, once años), existía una idea de obligación de conocer a fondo todo lo malo y violento que había sucedido:

En vez de mandarme a la cama era como: ‘¿Ves que malos que eran?’, dijo Enríquez, al describir los testimonios de los juicios que escuchaba en la radio junto a su padre. En un caso, dijo, una mujer describió cómo la torturaban con descargas eléctricas mientras estaba embarazada. *Nunca pensaba que eso me pudiese perturbar; ¿no?, pensaba que yo tenía que saber. Peor: Que yo lo tenía que saber para entender lo que era eso.* (Russell, “Mariana Enríquez y el verdadero horror”).

En consecuencia, lo que produce miedo en Enríquez proviene de lugares como las noticias (recordemos el episodio de Omaira) y los informes como el “Nunca más”. Lo cual naturalmente conlleva a que, primero, el amarillismo y lo explícito de estos medios de comunicación influyan y compongan en gran parte la idea de horror de la escritora, y, segundo, a que haya una relación profundamente cercana entre el gore (por ende, el horror) y lo político. En otras palabras, el horror para Enríquez es social (entiéndase también político) porque interiorizó desde su infancia que el miedo estaba conectado con lo público y lo político: con el terror de Estado.

En cuanto a la relación del gore con el horror social, hay que observar que el primero funciona en la obra de Enríquez como una herramienta para reflexionar y abordar la violencia que ha permeado en la vida cotidiana. Incluso, teniendo en cuenta que el gore tiene un “elemento paródico y grotesco” que “de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial” (Valencia 33), se puede concluir que Enríquez usa este gore detallado y morboso para lograr “desnaturalizar” la violencia, y, como ella misma dice, devolverla al campo de lo horrible (Russell, “Mariana Enríquez y el verdadero horror”). El uso del gore en la novela es precisamente un ejemplo de horror social, pues a través de escenas violentas y sangrientas, Enríquez abre un nuevo espacio discursivo para hablar sobre la violencia tangible e inclusive para criticarla. El gore en la novela se convierte en un lenguaje donde el amarillismo no es cotidiano, sino completamente extraño: fruto de sucesos paranormales, sociedades ocultas y dinámicas *eerie* que invitan a considerar a la violencia como una práctica perteneciente a lo artificial y no a la cotidianidad. De alguna forma, devolver el

amarillismo tan común en momentos de violencia institucional a un lugar ficticio es un rechazo de esa violencia como algo lógico o necesario en el funcionamiento de las sociedades latinoamericanas. Igualar las prácticas gore de cultos secretos y sobrenaturales con las de las juntas militares da cuenta del intento de Enríquez por buscar un punto de presión fóbica que cuestione la realidad política que vivimos. En mi opinión, eso es el horror social en Enríquez: la posibilidad de usar el género literario del gótico y sus herramientas como el gore para abrir posibilidades discursivas nuevas sobre cuestiones sociopolíticas tangibles.

Capítulo 3

‘Casa fantasma’: psicogeografía gótica de la dictadura

“Había muchas historias sobre la casa de la calle Villareal. No todas se contaban, sin embargo.” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 248).

La casa embrujada es un lugar común del género del miedo por excelencia. Novelas como “Cumbres borrascosas”, de Emily Brönte, “El hundimiento de la casa Usher”, de Edgar Allan Poe, “Otra vuelta de tuerca”, de Henry James, o “La maldición de Hill House”, de Shirley Jackson, están todas ambientadas en casas lúgubres y antiguas ocupadas por fantasmas que logran aparecer e irrumpir en la cotidianidad de los protagonistas, cuya reacción suele estar conectada con el miedo. Estos fantasmas reciben a veces el nombre de *Poltergeist*, palabra proveniente del alemán que hace referencia a “un ser sobrenatural supuestamente responsable por perturbaciones físicas como ruidos o el movimiento de objetos”³⁴ (“poltergeist, n.”).

Asimismo, en la literatura gótica clásica, donde las casas embrujadas son canónicas, el efecto de miedo no proviene únicamente de sus habitantes de ultratumba, sino también de su atmósfera tenebrosa. Como explica Spencer Baum en su exploración de la casa Usher como el prototipo u origen de la casa embrujada, esta tiene, según el narrador del libro, una “atmósfera enfermiza (...) como si hubiera absorbido algún tipo de fuerza vital maligna de los árboles en descomposición y del agua turbia del pantano que la rodea”³⁵(Baum). En otras palabras, la casa embrujada es siempre narrada más como un ente que como un espacio, pues suele tener agencia y características de personalidad visibles en su estilo arquitectónico, jardines, apartada localización y atmósfera. Estas casas son un elemento esencial en las obras nombradas anteriormente porque los eventos principales de la historia se producen a raíz de la interacción de los personajes con este espacio. Es decir, las casas

³⁴ “A ghost or other supernatural being supposedly responsible for unexplained physical disturbances such as loud noises and the movement of objects”. (Traducción propia).

³⁵ “The house has a diseased atmosphere to it, as if it has absorbed some kind of evil life force from the decaying trees and murky swamp water that surrounds it”. (Traducción propia).

embruadas han tenido desde su origen una construcción literaria muy similar a la de un personaje “humano”: tienen personalidad, un pasado, relaciones, traumas y un aspecto físico determinado, por lo que su importancia dentro de la obra es crucial: no es sólo el escenario, es el protagonista. Precisamente este es el caso de la casa abandonada en la calle Villareal en la novela *Nuestra parte de noche*, que marca las vidas de Gaspar, Vicky, Pablo y Adela para siempre; y que, además, es la correspondencia o continuación del cuento “La casa de Adela”, que se encuentra en la colección *Las cosas que perdimos en el fuego*, publicado en 2016 (Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*).

En ambos relatos la casa embrujada es una casa abandonada en un barrio de clase media de Buenos Aires donde unos niños de aproximadamente 11 años entran debido a la curiosidad y se encuentran con un lugar siniestro y fantástico donde Adela, en ambos casos, se pierde para siempre dentro de un cuarto. El objetivo de este capítulo es hacer un análisis del lugar de la casa embrujada en la narrativa de Enríquez. A partir del reconocimiento de la importancia de la casa embrujada en la literatura gótica, se buscará dar cuenta de el “horror social” de Enríquez evidenciable en los episodios de la casa, a partir de las posibles conexiones entre esta con los conceptos de psicogeografía, lo “embrujado” o gótico, y los centros clandestinos de detención durante la última dictadura argentina.

Antes de continuar, vale la pena explicar por qué el título de este capítulo usa el término “casa fantasma” y no “casa embrujada”. Enríquez observa que el término castellano de “casa embrujada” es “muy inexacto”, pues no traduce el original *haunted*. Ella lo explica de la siguiente manera: “en inglés hay un término más preciso para las casas habitadas por fantasmas: *haunted*, que significa «un lugar habitado por fantasmas». También significa estar inquieto, nervioso, perseguido, quizá diríamos *fuera de lugar*” (Enríquez, *El otro lado* 125). Por lo tanto, y por encontrarme de acuerdo con su sugerencia, en este capítulo me referiré a este tipo de lugares como “casas fantasma”, y no “casas embrujadas”. Una segunda razón es que la casa de la que se tratará este capítulo, la casa de la calle Villareal en *Nuestra parte de noche* y su doble en “La casa de Adela”, juega especialmente con el significado de “fuera de lugar” que la palabra *haunted* ofrece. Además, recordemos que, según la propuesta de Eljaiek-Rodríguez, la tropicalización de lo

gótico busca “poner fuera de lugar” al género y sus elementos (17); de modo que la casa fantasma trasladada a Latinoamérica está “fuera de lugar” por lo menos dos veces: desde su cualidad de estar *haunted*, acechada y perseguida; y desde el estar fuera de las regiones y países donde popular e históricamente se le ha ubicado. Por estas razones, este capítulo es la exploración de estas casas “fuera de lugar” cuyo extrañamiento pone en perspectiva fantasmas reales.

Psicogeografía y el Conurbano Bonaerense

El término psicogeografía fue inventado por el teórico marxista Guy Debord en 1955, quien, inspirado por el concepto de Charles Baudelaire del *flaneur*, se refirió a la psicogeografía como el saber usado para “describir el efecto de lugares geográficos sobre las emociones y los comportamientos de individuos” (“Psychogeography”). Debord partió de la base de que la geografía es el estudio del impacto del espacio natural sobre “la estructura económica de una sociedad” y planteó que la psicogeografía era entonces el estudio de los “efectos específicos del ambiente geográfico” ya no en lo económico, sino en lo comportamental y emocional de los individuos³⁶ (O'Rourke). Sin embargo, el concepto para Mariana Enríquez varía un poco. Para la escritora la psicogeografía “es la idea (...) de que un lugar tiene memoria. Un lugar es un personaje, es como una persona. Entonces— un lugar donde paso algo horrible, algo terrible, lo recuerda y lo repite. (...) algo muy típico de las casas embrujadas” (“Charla Magistral Mariana Enríquez” 54:51). Es decir, la psicogeografía para Enríquez es la relación entre un lugar o espacio físico con su pasado traumático, y cómo esto continúa afectando el presente de las personas que se mueven por este espacio. Es esencial en esta definición, cosa que no se encuentra en la de Debord, el sentido de repetición o memoria de aquello “horrible” que sucedió: “Los lugares malos esperan, o buscan, que lo malo vuelva a suceder.” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 574).

³⁶ “Because geography deals with the impact of natural forces (such as climate and soil composition) “on the economic structures of a society, and thus on the corresponding conception that such a society can have of the world,” wrote Debord, psychogeography should examine the ‘specific effects of the geographical environment . . . on the emotions and behavior of individuals.’”

En la obra de Enríquez la psicogeografía se puede ver en espacios pequeños y privados como las “casa embrujadas”, o en espacios mucho mayores. Este es el caso del cuento “El chico sucio” (*Las cosas que perdimos en el fuego*), donde una mujer de clase media alta regresa a vivir a la casa de sus abuelos en Constitución, un barrio peligroso y con carga negativa que gozó de “glorias pasadas”, porque era la zona de residencia de la aristocracia porteña durante el siglo XIX, “pero que en el momento de la narración se ha convertido en un barrio abandonado y peligroso donde abundan los menesterosos, travestis, prostitutas, drogadictos y criminales” (Álvarez 64). La protagonista y narradora del cuento se hace amiga de un niño de cinco años que vive frente a su casa en la calle con su madre joven y embarazada (Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* 12). El “chico sucio”, como lo llama la protagonista, aparece muerto hacia el final, y con distintivos de lo que parece una ofrenda a “San la Muerte” (degollado, con la orejas y el ombligo cosido), dejando la puerta abierta al lector para preguntarse si fue brujería o pura violencia.

A propósito de este cuento, Enríquez explica cómo la base de horror del cuento está en la psicogeografía. Como se venía explicando, Constitución paso de ser un barrio rico a uno pobre, marginado y abandonado después de la epidemia de fiebre amarilla, que ahuyento a los aristócratas al norte, dejando así a los pobres, sirvientes y marginados para morir allí (“Charla Magistral Mariana Enriquez” 58:15); de forma que la idea de la escritora era “tomar Constitución [para] pensar en un lugar que tiene el recuerdo de esa ciudad que alguna vez fue, y que fue abandonada, y que tiene todavía un montón de sufrimiento” (“Charla Magistral Mariana Enriquez” 58:31). De esta manera, la psicogeografía en la obra de Enríquez es un mecanismo narrativo para evidenciar cómo la historia negativa de un lugar afecta el presente de quienes lo habitan, haciendo, de paso, una crítica política a la estructura urbana y social del conurbano bonaerense.

La casa fantasma de Enríquez responde al mismo principio de un pasado ambiguo y terrorífico que eventualmente tendrá consecuencias negativas para aquellos que entran a esta. Vale la pena llamar la atención sobre la relación de la casa fantasma de Enríquez con lo gótico. Pues, como explica la profesora Adriana Goicochea, tanto en la novela como el cuento las casas están abandonadas y en muy mal estado, por lo que a estas se les puede

relacionar con la tradición gótica del castillo en ruinas: “El relato “La casa de Adela” sitúa al lector ante el locus de la casa abandonada, cronotopo del castillo gótico del siglo XVIII y espacio de creación de lo siniestro” (6). Además, la casa fantasma se relaciona también con el gótico en tanto que esta es la “desestabilización del entorno burgués” como propone Eljaiek-Rodríguez en su teorización de la literatura gótica: “el espacio doméstico, lugar de paz y seguridad en el imaginario victoriano, se convierte en un espacio pesadillesco cargado de monstruos psicológicos” (23). Es decir, la casa fantasma refiere a esa psicogeografía gótica por su pasado traumático y difuso en ambos relatos que se refleja en el deterioro y abandono de esta de forma física (ruinas) y metafórica (desestabilización del entorno burgués).

La cuestión del pasado difuso, pero traumático se visibiliza en las ruinas dado que estas son una representación de lo *erie* que propone Fisher y que se discutió en el primer capítulo. Las ruinas son lo que Fisher podría definir como “paisajes vaciados de lo humano” donde las preguntas “¿qué sucedió para que se produjeran estas ruinas? ¿qué entidad estuvo envuelta en ello?” (Fisher 11) son producto de lo *erie*. Hay una pregunta por la agencia y la existencia que queda siempre en el aire cuando se habla de casas abandonadas: ¿qué había aquí antes?, ¿quién vivía aquí y por qué ya no?, ¿qué pasó aquí? Para Fisher esto es *erie*, pues es un extrañamiento que suscita la existencia de un ente desconocido y siniestro.

Por otro lado, está la importancia del pasado de la casa fantasma como base de su psicogeografía, aunque este es siempre difuso o ambiguo debido a su carácter *erie*. En ambos relatos el pasado de las casas no es muy claro para los vecinos y habitantes del barrio, pero el folclor urbano se ha encargado de preservarlo. En “La casa de Adela”, la madre de Pablo y Clara es la que los “inicia en la obsesión” sobre la casa. Pues un día notan cómo su madre, una adulta, apura el paso frente a la casa: “¡Soy más tonta! Me da miedo esa casa, no me hagan caso” (Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* 69), dice la madre. Lo único que ella sabe es que en esa casa vivía “un matrimonio de viejitos” que murió meses antes de que se mudarán a ese barrio en Lanús. Por el contrario, en *Nuestra parte de noche* la casa de la calle Villareal tiene un folclor mucho más amplio. En la novela

se sabe que los “viejitos” que vivían ahí se “volvieron locos” de viejos, es decir, “demencia senil”; que “la vieja (...) se acercaba a la ventana y abría la boca como si gritara, pero no gritaba. Después se iba corriendo”; que cuando la encontraron muerta estaba “en la cama con dos esqueletos de gato a su lado, uno sobre la sábana, el otro sobre la almohada” (248). Pero lo más extraño es que “ninguno de los viejos del barrio, ninguna de las abuelas y abuelos, recordaba a los dueños de la casa cuando eran jóvenes. Como si hubieran sido siempre ancianos. O se los hubiesen imaginado” (248). Es probable que Enríquez se haya inspirada en sus propias vivencias para construir esta casa fantasma. En un texto que escribió en 2017 para una muestra de arte de Jorge Macchi y Nicolás Fernández Sanz, Enríquez cuenta que en la misma cuadra de su casa familiar en Lanús (el mismo lugar del cuento “La casa de Adela”) había una casa en la que por 43 años nunca vio salir o entrar a nadie (*El otro lado* 127), y ningún vecino, a pesar de lo íntimo que era el barrio, sabía nada sobre la casa:

Cuando se las menciono es como si ingresaran en un trance. Mi madre nació en el barrio y no sabe nada de la historia de la casa. Tampoco mis padrinos, que viven justo en la esquina. Ni quien es el dueño, ni si alguien vive ahí. Ya estaba cuando llegaron (128).

Si bien el pasado de las casas fantasma de Enríquez es bastante ambiguo, hay una base folclórica de miedo que ambos lugares ya tienen. En otras palabras, ya hay una psicogeografía presente en ambas historias que, además, es gótica. Sin embargo, en estos relatos parece que el lector asistiera al origen mismo de la casa como una casa fantasma dado que el evento más traumático que sucederá allí es la desaparición de Adela. Esto es especialmente notable en “La casa de Adela”, donde la narradora cuenta desde el futuro cómo la casa se convierte en un espacio gótico para la estructura social del barrio:

Los chicos del barrio saben lo que pasó ahí adentro. En el suelo pintaron, con aerosol, el nombre de Adela. En las paredes de afuera también. ¿Dónde está Adela?, dice una pintada. Otra, más pequeña, escrita con fibra, repite el modelo de una leyenda urbana: hay que decir Adela tres veces a la medianoche, frente al espejo, con una vela en la mano, y entonces veremos reflejado lo que ella vio, quién se la llevó (79).

El evento de la casa fantasma en el cuento es incluso paralelo a la decadencia del barrio en su totalidad: “Ahora es un barrio pobre y peligroso,” dice Clara adulta, “los vecinos no salen, tienen miedo de que les roben, tienen miedo de los adolescentes que toman vino en las esquinas y a veces se pelean a tiros” (74). Por lo que es posible que la psicogeografía en pequeña escala de la casa fantasma se propague por el barrio de la misma forma que su leyenda lo hizo, convirtiéndose todo el espacio de Lanús en un lugar con una carga terrorífica; lo que permite a Enríquez hacer una crítica más amplia del funcionamiento social y económico del Conurbano bonaerense desde la psicogeografía gótica mínima de la casa.

De acuerdo con la profesora Carmen Álvarez Lobato, en la obra de Enríquez es recurrente encontrar como escenario los “barrios marginales de Buenos Aires” (64) para dar cuenta de “los problemas del centro” (62). Esto no es sólo notorio en el cuento, que transcurre en Lanús, y la mayoría de los cuentos de la antología *Las cosas que perdimos en el fuego*, sino también en la novela, donde los eventos suelen desarrollarse en lugares más bien periféricos como La Plata, Misiones, Caballito o Corrientes, donde el único personaje capaz de moverse en el centro es Rosario, cuya riqueza le permite vivir en Londres durante los años 60 y en plena Avenida Libertador en Buenos Aires capital durante toda su infancia. Enríquez tiene una parcialidad por retratar la periferia porque esto le da acceso a visibilizar temas y personajes olvidados e incluso tabú que pueden acercarse más a los ya explicados puntos de presión fóbica. Además, centrar los relatos en los lugares marginados es crucial porque permite evidenciar que la psicogeografía gótica para Enríquez es una forma metafórica de referirse al abandono literal de las periferias y sus habitantes. A grande escala se puede observar la marginalización de barrios completos, pero la casa fantasma se posiciona también como un objeto psicogeográfico que repite esta marginalización en una escala menor. Probablemente esa es la razón de porqué nadie dentro del barrio recuerda quienes la habitan, ni cuando llegaron o murieron, porque la casa fantasma de Enríquez posicionada en el conurbano bonaerense es un eco de los problemas sociales latinoamericanos de la indiferencia y el abandono a la periferia.

Dentro de la casa: lo extraño en lo familiar

“El misterio de la casa nunca se resuelve del todo pero eso no es lo importante porque no es una casa que alberga un monstruo. La casa es un monstruo, la casa no pertenece a este mundo” (Enríquez, *El otro lado* 133)

¿Qué es aquello que convierte a una casa en una casa fantasma? Como se ha venido explicando a lo largo de este capítulo, Enríquez tiene su propia construcción de la ya clásica casa embrujada de la tradición gótica anglo. Sin embargo, ella no hace una sencilla traducción o relocalización de este ‘locus’, sino que explora cómo difieren el concepto de ‘casa fantasma’ en comparación con el de casa embrujada; y a partir de ese problema de lenguaje y traducción encuentra una posibilidad para construir algo diferente. Vale la pena recordar que, según la escritora, una casa embrujada supondría “que el lugar estuvo habitado por una bruja que lo hechizó”, y una *haunted house*, que la casa está habitada por fantasmas (*El otro lado* 125). En cambio, una casa fantasma no es ninguna de estas opciones.

Una ‘casa fantasma’, en palabras de Enríquez, es “un fantasma que no fue una persona sino un edificio” (*El otro lado* 127). La escritora explica cómo hay lugares que, retomando el mismo ejemplo de la extraña casa en su barrio, parecieran no existir, o por lo menos no del todo. En el caso particular de la casa de Adela nadie sabe con exactitud quién vive ahí, quién la construyó o a quién pertenece, “como si, por no ser del todo real, no mereciera atención” (*El otro lado* 128). De esta misma forma, un fantasma nunca es absolutamente real o tangible como una persona; y, por ende, estas casas o lugares son muy similares a un espíritu. En otras palabras, lo que marca a la casa como una casa fantasma es que se presenta de la misma forma que lo haría un fantasma. Vale la pena añadir que los fantasmas se presentan de una manera mucho más cercana al horror que al terror, siguiendo la propuesta de Anne Radcliffe, porque no generan “gritos y corridas” (*El otro lado* 128), sino que producen un estado de shock y parálisis profundo como consecuencia de una alteración de lo que se estima posible. Lo mismo sucede con la casa fantasma, pues esta genera confusión y duda sobre su existencia, y al igual que un espectro, pareciera estar “perdid[a], fuera de lugar” (*El otro lado* 128).

La casa fantasma proviene de lo que Enríquez llama el “minigénero” del “horror arquitectónico” donde en lugares, casas, edificaciones cualquiera –en especial que parecen comunes y corrientes— hay fallos con la lógica física y espacial entendida por la ciencia. Por ejemplo, hay escalones a veces demás, a veces menos, salitas que aparecen o desaparecen, e incluso puertas que llevan a lugares fuera de la casa; en fin, “casas que son fantasmas, lugares que no pertenecen a este mundo o que han sido llamados a estar” (*El otro lado* 131). Según Enríquez, el más notable ejemplo del “horror arquitectónico” es la novela de Mark Z. Danielewski, *Casa de hojas*, que cuenta la historia de una familia que llega a una nueva casa donde empiezan a encontrar espacios desconocidos que aparecen: “donde había una pared pelada, ahora hay una especie de clóset”, “en el living aparece un pasillo negro y helado”, y, además, las medidas del ancho del interior de la casa exceden el ancho del exterior (*El otro lado* 132, 133). El fenómeno llega a tal punto que un grupo de espeleólogos debe entrar a investigar la casa, que ahora tiene un recinto enorme, con un arco “de kilómetro y medio” y unas escaleras en espiral que descienden a lo que parece oscuridad infinita: “la oscuridad se mueve, crece, se expande, se achica”, y nadie logra descubrir porqué (*El otro lado* 133).

La casa de Adela, que se narra y desarrolla de forma exactamente igual tanto en el cuento como en la novela, funciona de esta misma forma. En *Nuestra parte de noche*, el lector puede encontrar en una de las secciones del libro un informe que explica cómo se presentó la casa fantasma a los niños protagonistas en comparación con cómo era en realidad:

La casa de la calle Villareal n. 525 tiene 40 metros cuadrados, 44 para ser exactos, más 10 metros cuadrados extra repartidos entre el pequeño jardín de la entrada y un patio trasero que incluye un sencillo galpón, según los planos originales [...], un ambiente de usos múltiples en la entrada, una cocina con espacio para el comedor diario, una única habitación y un baño. Los chicos hablan de ambiente amplísimos, pasillos y varias habitaciones. No hay duda de que ingresaron en esa casa y no en otra. Es decir: declararon que era mucho más grande por dentro que por fuera, una imposibilidad física. (511)

Es decir, la casa no sigue las lógicas de este mundo, pues cuenta con espacios que no deberían existir y dimensiones incongruentes; incluso uno de los cuartos se convierte en un agujero negro para Adela, quien entra y se pierde para siempre.

Vale la pena añadir que, en la novela, el elemento sobrenatural de la casa se explica debido a que esta es una especie de portal dimensional entre este mundo y La Oscuridad, el ente sobrenatural alabado por la Orden. Sin embargo, el lector sólo entiende esto cuando más adelante, en la cuarta sección del libro, “Círculos de tiza”, se explica como Juan y Gaspar son capaces de abrir estos portales que pueden estar detrás de cualquier puerta. Los portales llevan a un lugar no terrenal donde hay valles de torsos desgarrados, bosques de huesos, y pantanos con manos que insinúan de forma *eerie* que ese lugar es una boca de algo o alguien que busca devorar todo aquello que entre. El lugar, al igual que la casa fantasma, es *eerie* porque supone la acción de alguien o algo detrás del espacio que se observa:

un torso ensartado en un tronco delgado. Había varios. A algunos les habían reemplazado la cabeza humana con la de algún animal. **Alguien** se divertía detrás de la puerta. Gaspar lo había sabido desde la casa de Adela. Había algo de coleccionista en aquellos estantes con sus uñitas, con los dientes. (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 661, la negrilla es mía).

La casa de Adela es un monstruo en sí, como dice el epígrafe de esta sección, pues no sólo tiene una forma cambiante y es un portal a La Oscuridad, sino que en ambos relatos se le describe como un ente monstruoso con agencia propia. Por ejemplo, la casa cuenta historias (*Las cosas que perdimos en el fuego* 73), atrae a los niños produciendo un zumbido o una vibración, como si fuese una especie de bicho (*Nuestra parte de noche* 339), y, finalmente, los caza: “la casa los había buscado y ahí los tenía, ahora, entre sus dedos, entre sus uñas” (*Nuestra parte de noche* 340). Álvarez Lobato explica que la casa de Adela “parece estar viva y se percibe una mezcla de dominios (casa/animal, inanimado/animado), ya que la casa parece un insecto” (67). Lo que demuestra la intención de Enríquez por construir una casa no que alojara a un monstruo, sino que lo personificara.

En resumen, la casa fantasma en la obra de Enríquez es, vélgase la redundancia, un fantasma, un monstruo: un ente sobrenatural y *eerie* con características y capacidades fuera

de este mundo. Por consiguiente, este lugar tiene una capacidad crucial de generar miedo. Esto se debe a que, primero, la casa fantasma produce miedo por ser un locus gótico. Como se explicaba anteriormente, su estado de abandono recuerda al castillo gótico y tiene una psicogeografía marcada por el trauma y el dolor. Y segundo, produce miedo porque es un lugar donde Enríquez teje lo siniestro, *erie* y *weird* aprovechando su cercanía y difusos límites para producir una crisis de horror en quien entra a este espacio, incluido el lector.

En primer lugar, la casa embrujada es, como se explicó en el primer capítulo, un ejemplo perfecto para ilustrar lo siniestro, puesto que es “lo familiar que se vuelve extraño” (Enríquez, *El otro lado* 132). O sea, es la casa, la familia, el hogar; pero a la vez es algo monstruoso y sobrenatural, completamente opuesto a lo primero. Esto quiere decir que la casa fantasma como concepto ya se posiciona como siniestra. Además, al explorar la construcción particular de Enríquez de este locus, teniendo en cuenta lo siniestro, se puede identificar este extrañamiento de lo conocido en más de un sólo elemento. En el caso concreto de la casa de Adela se puede evidenciar lo siniestro en el ejemplo del jardín de la casa, que parecía quemado como en verano pero que tenía una temperatura invernal (*Las cosas que perdimos en el fuego* 71). En el hecho de que hubiera “luz de sol” sin bombillos o lámparas dentro de la casa a pesar de que “afuera era de noche y amenazaba tormenta” (*Las cosas que perdimos en el fuego* 75). También se observa en la incongruencia dimensional entre el interior y exterior de la casa (*Nuestra parte de noche* 511); y en que el living tuviera “tres ventanas, aunque desde afuera solo se veían dos” (*Nuestra parte de noche* 339).

En segundo lugar, vale la pena nombrar los elementos *weird* de la casa, dado que en esto se apoya también la producción de miedo. Una vez los niños ingresan a la casa, hay distintos elementos que producen un shock instantáneo propio de lo *weird* y su esencia de disonancia absoluta que genera un rechazo. En otras palabras, estos elementos son *weird* porque generan un profundo sentimiento de rechazo, un pensamiento de imposibilidad: “esto es erróneo, no es posible”. Estos son la luz dentro de la casa a pesar de ser noche, la distancia infinita de algunos cuartos y, más que nada, la colección de uñas, dientes y párpados exhibidos en estantes de vidrio (*Las cosas que perdimos en el fuego* 76, *Nuestra*

parte de noche 340). Aunque estos son elementos conocidos y posibles, pasan a cobrar un significado terrorífico y repulsivo, o *weird*, al estar “fuera de lugar”.

Por último, la esencia *eerie* que tiene la casa fantasma es, a mi parecer, lo más miedoso de esta espacio construido por Enríquez. Pues en los relatos de la casa de Adela reina una ambigüedad tensa y sugestiva entre si es la casa o alguien quién está detrás de los sucesos de la historia. Por una parte, la casa fantasma es un ente *eerie* con agencia sobre los niños y, más que nadie, sobre Adela, a quién convence de despedirse de sus amigos por siempre. Además, la casa como ente genera una atracción hipnótica y peligrosa: Gaspar “también sentía, aunque en menor medida que Adela, la atracción: tenían que irse y no querían o algo los retenía” (*Nuestra parte de noche* 341). Pero, por otra parte, hay una incertidumbre recurrente en los relatos presente en la pregunta “¿quién hizo esto?”. Por ejemplo, ¿quién coleccionaba los dientes y las uñas?, ¿quién da el portazo seco lejos del living? (*Nuestra parte de noche* 340), ¿quién hablaba a través de Adela? (*Nuestra parte de noche* 341), ¿quién sacó las herramientas de la mochila y cerro la puerta desde dentro de la casa? (*Las cosas que perdimos en el fuego* 77) y ¿quién cerró la puerta tras de Adela al entrar a ese cuarto despidiéndose con su única mano? (*Nuestra parte de noche* 342). Incluso si en la novela, contrario al cuento, hay una suerte de explicación de qué es la casa y a donde se llevó a Adela, el miedo y las preguntas no dejan de existir. Por lo que la casa fantasma se mantiene en la obra de Enríquez como el espacio gótico de lo siniestro, *eerie* y *weird*.

Centros clandestinos de detención y las casas fantasma

“Me interesa usar el género para hacer un terror con connotaciones políticas. Yo sé lo que significa poner en un cuento que el disparador del terror es el cuerpo que no está.” (Enríquez, ““Al género de terror hay que traducirlo a nuestra realidad””)

Las dinámicas y políticas de la dictadura militar argentina durante los años 70 fueron silenciosas y cotidianas. Enríquez lo explica al decir que su infancia durante el alfonsinismo fue “una infancia de máscaras con un terror menos explícito que el crimen

brutal. (...)” dado que “el terror en la dictadura estaba muy mezclado con lo cotidiano (...)” (Freire). Este terror a lo escondido y a lo tabú se traduce en un fragmento de su cuento “La casa de Adela”, donde la narradora, Clara, creé escuchar que los policías dicen que la casa donde Adela desaparece es una “máscara”: “Recuerdo que los escuche decir «máscara», no «cáscara». La casa es una máscara, escuché” (78). Clara, al igual que Enríquez, sospechaban de la inocencia de lugares tan corrientes e inofensivos como una simple casa abandonada, sin embargo, su miedo, aunque mezclado con el terror natural de la infancia, no era infundado.

Los “centros clandestinos de detención” o CCD fueron, según el “Nunca más” (Conadep), “el presupuesto material indispensable de la política de desaparición de personas”, lugares donde miles de individuos estuvieron “ilegítimamente privados de su libertad, en estadías que muchas veces se extendieron por años o de las que nunca retornaron” (62). En Buenos Aires Capital Federal uno de los Centros más reconocido fue la Escuela de Mecánica de la Armada, más conocida como ESMA, donde se usaron los tres pisos, el sótano y un altillo del Casino de Oficiales para retener y torturar a los detenidos (Conadep 72). La ESMA contaba con “piezas para torturar”; una “enfermería” en el sótano donde “no había luz natural”; tres habitaciones para embarazadas; un depósito para almacenar los productos saqueados de las casas de los secuestrados; y dormitorios y oficinas para los oficiales (Conadep 73). Sin embargo, los Centros no siempre fueron grandes instalaciones tan organizadas como la ESMA o el CCD de la Compañía de Arsenales “Miguel de Azcuénaga”, que incluso es comparado en el “Nunca más” con los campos de concentración de la Alemania Nazi (Conadep 96); sino que, en realidad, estos comenzaron a funcionar en “pequeñas casas o sótanos muy bien disimulados” (96 Conadep). Por consiguiente, los Centros clandestinos de detención o CCD podían estar situados en medio de un barrio, por lo que debían ser disimulados como una casa común y corriente, con “la música de la radio a todo lo que da para tapar los gritos” (Freire).

Existe una conexión visible entre los Centro y los desaparecidos de la dictadura con la casa fantasma de Adela y su desaparición, pues, no solo ambos lugares eran máscaras de

algo terrible en el interior, sino que las descripciones, elementos y campos simbólicos que están en ambos relatos sugieren lo mismo. A continuación, se explorará dicha relación.

Para comenzar, vale la pena recordar que la narración de la casa en ambos relatos es completamente igual; e incluso los elementos más mínimos y particulares se repiten a la par, como sugiriendo su importancia para la construcción literaria de la casa. Por ejemplo, la casa siempre tiene una luz propia, como luz de sol (*Las cosas que perdimos en el fuego* 75, *Nuestra parte de noche* 338). Además, recuerda a un hospital: “tenía algo de hospital, pensó Gaspar” (*Nuestra parte de noche* 338) porque “hacía frío, olía a desinfectante y la luz era como de hospital” (*Las cosas que perdimos en el fuego* 75). Tiene un teléfono negro de cable al lado de la puerta que, tanto a Clara como a Vicky, cada una en su relato, les genera pavor que llegue a sonar (*Nuestra parte de noche* 338, *Las cosas que perdimos en el fuego* 75). Otro objeto que llama la atención es “un libro de medicina, de hojas satinadas, abierto en el suelo” en la novela (341) y “un libro de medicina, de hojas brillantes, abierto en el suelo” en el cuento (76). También, en ambos relatos hay “un espejo colgado cerca del techo” (*Nuestra parte de noche* 338, *Las cosas que perdimos en el fuego* 77). Pero lo más importante, es que la casa tiene unos estantes de vidrio “llenos de pequeños adornos” (*Las cosas que perdimos en el fuego* 76), que en realidad son dientes, muelas con plomo negro, dientes de leche y colmillos; uñas, puntiagudas y redondas; y párpados humanos, con “pestañas cortas, oscuras largas, algunos sin pestañas” (*Nuestra parte de noche* 340).

¿Qué quieren decir todos estos elementos? Según Álvarez Lobato, estos objetos “familiares” se “descolocan” o “desorganizan” dentro del cuento para ilustrar el “mundo de la deformidad y lo incompleto” al que Adela termina perteneciendo por elección y afinidad debido a su monstruosidad, es decir, la falta de uno de sus brazos (67). No obstante, creo que la singularidad y especificidad de los objetos es demasiada para que estos sean únicamente símbolo de lo siniestro o lo monstruoso. Además, el hecho de que Enríquez eligiera repetir estos objetos e incluso su ubicación de manera exacta en ambos relatos indica que su existencia no es fortuita.

En un artículo de 2018 de la revista *El Diletante*, Tomás Villegas propone la siguiente posible lectura:

Que la casa se la chupó –usando el verbo del diccionario del Terror Estatal; que las uñas y dientes de los estantes son piezas o trofeos alegóricos de un torturador; que los guiños al saber médico –los libros de medicina que son iluminado por Pablo, por ejemplo– remiten al relato médico del gobierno militar encargado de producir un sentido: operar el cuerpo enfermo (subversivo) de la sociedad, personificado aquí en la “deformidad” de Adela. (Villegas)

Es decir, Villegas propone una lectura alegórica a través del simbolismo de los objetos mencionados, donde la casa de Adela es una alegoría a las dinámicas del gobierno militar como las desapariciones forzadas, la tortura y el discurso de “operar el cuerpo enfermo de la sociedad”.

Un año posterior a la publicación del artículo de Villegas, Enríquez publica *Nuestra parte de noche*, donde los sucesos de la casa fantasma se amplían. Según Erica Durante el cuento es como un “embrión ya desarrollado de la novela dedicado al episodio de la casa embrujada (...)” (261), por lo que *Nuestra parte de noche* no sólo enriquece la historia de Adela y la casa fantasma, sino que también aporta más evidencias para una lectura similar a la de Villegas. Concretamente, el mismo personaje de Adela es el que hace la sugerencia más definitiva para creer que la casa era un viejo CCD. En la novela el padre de Adela es un militante del “Ejército de Liberación Maoísta Leninista” (*Nuestra parte de noche* 501) que desaparece para siempre después de un operativo militar, y que posiblemente esté enterrado en una fosa común en Zañartú (*Nuestra parte de noche* 503). El lector no sabe esto durante los eventos de la casa fantasma, pero es una suposición que Adela comparte previamente con sus amigos: “Adela, dale, que la perra está como loca –gritó Vicky. Y después le dijo a Gaspar—: Ahora se cree que el padre fue un guerrillero y está leyendo libros y revistas de la dictadura” (*Nuestra parte de noche* 312). Asimismo, cuando entran a la casa, Adela, en medio del éxtasis hipnótico de la misma, quiere reunir objetos humanos del estante de vidrio pensando que son de su padre:

Esos dientes capaz eran de él. A lo mejor tuvieron a mucha gente acá adentro. Mucha gente. Vos y yo leímos que los militares usaban casas comunes para torturar. A lo mejor usaron esta y nadie sabía. Acá hay partes de mucha gente. (341)

Este fragmento es como la pieza faltante del rompecabezas del cuento. Los objetos intencionalmente presentados en “La casa de Adela” toman forma aquí como los utensilios necesarios de un CCD. Por ejemplo, el teléfono negro hace referencia a la picana eléctrica, instrumento de tortura, que “consistía en un teléfono de campaña a pilas, que al dar vuelta su manija generaba corriente eléctrica” (Conadep 96). Durante propone esto mismo al decir que la casa es “la metáfora de los que faltan”, donde Adela “no tiene duda de que ese lugar haya podido servir de centro de detención durante la dictadura argentina (...)” (263). Por ende, la conexión entre el CCD y la casa fantasma de Adela es completamente sostenible.

En su artículo, Villegas hace una suerte de advertencia al decir que, si bien su interpretación es legítima, también es “reducir al cuento” (Villegas), lo cual es cierto, dado que Villegas propone una lectura únicamente alegórica, donde los objetos de la casa son únicamente “símbolos” de la dictadura y sus métodos. Yo considero que la casa entera es un reflejo oscuro y siniestro de los CCD, mas no una simple alegoría. Me distancio de una lectura alegórica porque considero que el “horror social” al que se refiere Enríquez no es un juego de metaforización de violencia tangible en violencia sobrenatural sino una equivalencia entre el terror político y el terror gótico o literario, visible en lo siniestro y lo *weird* y *eerie* presente en la casa en los ejemplos que nombre. Además, hay un elemento sobrenatural en la casa fantasma que no debería ser ignorado a favor de una lectura únicamente sociohistórica, y que tampoco debería ser explicado como algo que “simplemente sucede, sin fuerzas divinas o demoniacas de por medio” (Álvarez 67)³⁷.

Tal vez el *quid* de la casa de Adela no es que sea un CCD sin más, sino que, como psicogeografía gótica, la casa conserva el trauma del CCD y nutre a La Oscuridad, ente *eerie* que florece allí donde la violencia más se presenta³⁸. Como explica Durante:

³⁷ La cita completa de Álvarez Lobato es la siguiente: “No puede negarse el elemento sobrenatural involucrado en la desaparición de Adela, pero, si en el género del terror, los personajes y los acontecimientos suelen estar clasificados sobre la base del bien y del mal; en el grotesco, por su parte, la súbita irrupción ocurre de manera “inaprensible, inexplicable e impersonal. Empleando un nuevo giro podríamos decir: lo grotesco es la representación del ‘id’, o sea, ese id fantasmal” (33), esto es, simplemente sucede, sin fuerzas divinas o demoniacas de por medio” (67). Lectura que, en mi opinión, simplifica la aparición de lo sobrenatural en el cuento y la obra de Enríquez, además de impedir cualquier interpretación sobre qué le sucedió a Adela, dado que fue un evento que simplemente sucedió.

³⁸ La Oscuridad como ente *eerie* fue el análisis que propuse en el segundo capítulo de este trabajo.

el horror suele insinuarse en espacios domésticos y familiares, ocupados o abandonados, que disimulan en sus paredes los monstruos y las monstruosidades más obscenos, como si el adentro absorbiera y reiterara la violencia de la sociedad externa (257).

Es decir, lo sobrenatural y el género gótico permiten a Enríquez a hablar sobre los CCD de una forma diferente: transformando esos espacios históricos y reales en algo que debe ser imposible en este mundo, en algo profundamente rechazable, es decir, *weird*, y que debe estar “fuera de lugar”.

Por último, considero que el punto de Enríquez y del “horror social” nunca es encubrir los hechos reales con historias de terror ni metaforizar la dictadura, sino reubicar esto a la par con lo sobrenatural y el terror. La dictadura es el escenario perfecto para escribir historias de miedo, y *Nuestra parte de noche* explora cómo se insertaría lo sobrenatural, sean monstruos, casas siniestras o sociedades secretas dentro de un contexto tangible y lo suficientemente terrorífico por sí mismo. Por lo tanto, la conexión que yo propongo no quiere decir que la casa fantasma de Adela *es como* un CCD, sino que el fantasma de esa casa es “un fantasma que no fue una persona sino un edificio” (*El otro lado* 127), un fantasma de tortura cuya violencia, que históricamente sucedió, sólo puede pertenecer al género del horror.

Capítulo 4

El fantasma y otras ficciones del trauma

“Y Vicky veía a Adela por lo menos una vez
por semana, pero de reojo, como una sombra justo a su
espalda, y cuando se daba vuelta, no había nadie”
(Enríquez, *Nuestra parte de noche* 528)

Uno de los temas centrales de *Nuestra parte de noche* es el trauma. La novela es una exploración de miedos que, tangibles o no, desembocan en traumas profundos, tanto privados como públicos. Los personajes de la novela son todos víctimas y victimarios de hechos violentos y sobrenaturales, llámense ‘siniestros’, que consecuentemente dejan una marca mental, y muchas veces física, en ellos. Por ejemplo, Juan, el padre de Gaspar y poderoso médium de la Orden, tiene una grande cicatriz en el pecho que lo caracteriza. Esta es fruto de las múltiples cirugías a corazón abierto que atraviesa durante su infancia y adolescencia, dado que sufre de una cardiopatía congénita (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 168), pero que también es empeorada debido al terror y la arritmia que le producían años de ver fantasmas (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 175). O sea, Juan carga con el trauma físico y mental de haber vivido su niñez temprana horrorizado por la visión de muertos. Incluso, otro personaje llega a pensar que las cicatrices son traumas de otro horror:

Tuvo la intuición de que Juan y Gaspar quizá estaban tratando de cruzar la frontera. Era 1980, los peores años de la dictadura habían quedado atrás y pensó que se iban al exilio. Pensó, incluso, que las cicatrices que Juan le había dicho que eran de una operación podían ser heridas de un enfrentamiento. Gaspar le confirmó que no. (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 602).

Otro ejemplo es Eddie, el hijo de Florence Mathers —líder de la Orden— y Pedro Margarall, descendiente de los fundadores de la Orden. Eddie, quien es la personificación del lugar común gótico del “loco en el ático”³⁹, es “entrenado” por su madre para

³⁹ Como la esposa del Sr. Rochester en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, obra célebre del gótico según Eljaiek-Rodríguez (23).

convertirse en médium. Pero a diferencia de Juan, quien nace con sus poderes, Eddie es maltratado física y mentalmente para lograrlo. En *Nuestra parte de noche* Eddie, en su infancia, es abusado sexualmente con restos humanos (416), drogado con alucinógenos experimentales por su madre, arrastrado a cuartos fantasma por la Oscuridad (419) y encerrado por días en un sótano para aprenderse los símbolos de rituales de la Orden (420). Llevado a la locura y sin ser nunca un médium exitoso, este personaje se convierte en un peligro para él y su familia, hasta tal punto que debe ser encerrado en el ala oeste de la casa de su madre “custodiado por un pequeño ejército” (411).

A pesar de sólo haber nombrado rápidamente dos casos, no hay un solo personaje en la novela que se pueda considerar exento de dolor y trauma severo (como se observará más adelante), lo cual demuestra el protagonismo que tiene en la novela el tratamiento del trauma. Además, el trauma es otro ejemplo esencial de cómo Mariana Enríquez crea aquello que ella denomina “horror social”. A lo largo de este trabajo he analizado cómo esta escritora da cuenta de realidades violentas y tenebrosas a través la literatura gótica como un mecanismo literario denominado “horror social”. Hasta este punto he analizado hechos concretos que Enríquez adapta al género gótico para visualizar especialmente cuestiones políticas. El invunche, por ejemplo, se analizó desde la relación del gore (como elemento típico del género del horror) con el capitalismo (cuestión económica y política); y la casa fantasma se exploró en particular desde su relación con los centros clandestinos de detención de la última dictadura militar argentina. Sin embargo, no he analizado aún cómo el “horror social” explora también dimensiones psicológicas o de la vida privada, y cómo esto permite hablar de conceptos como el trauma desde un lugar diferente. Cabe resaltar que conceptos como “trauma” son también políticos al estar definidos desde discursos institucionales, pero mi punto es que el “horror social” no sólo busca construir y retratar hechos políticos, sociales y económicos concretos como la dictadura o el capitalismo gore, sino también privados y abstractos como el trauma. Este capítulo busca entonces evidenciar cómo el “horror social” usado por Enríquez permite hablar de la experiencia de hechos traumáticos y sus efectos en la vida de los personajes desde el género gótico.

Secuelas de lo sobrenatural: exploración del trauma

En el primer capítulo busque definir los conceptos de lo siniestro, *eerie* y *weird* dada su importancia para definir lo sobrenatural y su papel en la obra de Enríquez y el gótico en general. También hable sobre cómo la experimentación de estos conceptos suponía ante todo una crisis de los presupuestos y formas de explicación de lo que consideramos tangible y posible. En el caso de lo siniestro la crisis se debe a la supuesta imposibilidad de que dos cosas opuestas se presenten como parte de lo mismo (lo familiar y lo desconocido, por ejemplo); y en lo *eerie* y *weird*, se debe a la dificultad que supone asimilar que lo extraño y externo hace parte de lo interno y propio. Aunque mencione cómo el miedo, específicamente el terror y horror, era una de las principales consecuencias de lo siniestro, *eerie* y *weird*, no profundice en las secuelas físicas y mentales de dichos conceptos. Por ejemplo, mencioné cómo González Grueso observaba que el horror podía provocar “en los estados tanto preconscious como en el subconsciente (...) ofuscación, caos y desorientación” en los personajes o lectores debido al “empleo de lo siniestro procedente de los complejos reprimidos” (37), pero nunca indagué más allá del efecto instantáneo que tiene esto. Por lo tanto, vale la pena discutir ahora ese efecto o consecuencia a largo plazo que no puede ser otro que el trauma.

La palabra griega “trauma” se “refiere originalmente a la herida infligida a un cuerpo”⁴⁰, definición que sigue siendo usada en la medicina (“trauma, *m.* (3)”), pero posteriormente y debido en gran parte a Freud, se va a entender “trauma” como la herida infligida no al cuerpo, sino a la mente (Caruth 3). El trauma es entonces definido como el “choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente” (“trauma, *m.* (1)”) y que suele ser consecuencia de un evento de naturaleza violenta e inesperada que se resiste a la comprensión (Caruth 6). En *Nuestra parte de noche*, Enríquez hace uso de este juego que permite la definición médica y psicológica del trauma, donde la herida física (mutilación, cicatriz, marca) es un correlato del trauma emocional e histórico de los personajes y el contexto.

⁴⁰ “(...) originally referring to an injury inflicted on a body”. (Traducción propia).

Partiendo de esto, es posible proponer que la experiencia de lo siniestro, *erie* y *weird* puede traducirse en o tener como consecuencia trauma psicológico. Por ejemplo, la experiencia de lo siniestro puede llevar a una desorientación o desestabilización mental, como proponía González Grueso, que es una consecuencia natural de la confrontación con la crisis de lo inexplicable (37). Es decir, lo siniestro, *erie* y *weird* desestabiliza la percepción de la realidad en tanto que difumina los límites entre lo tangible e intangible, generando una sensación de confusión y caos en los personajes de la misma manera que lo hace el trauma psicológico. Por ejemplo, en *Nuestra parte de noche*, muchos años después del suceso de la desaparición de Adela, los protagonistas Gaspar, Vicky y Pablo se dedican aún a reconstruir la casa que ellos vieron, dibujando planos y recordando pasos (Enríquez 574), como quien busca organizar y dar forma a algo que nunca lo tuvo. Este intento por reconstruir con la memoria la casa podría ser una manera en que los personajes intentan compaginar la experiencia sobrenatural con lo tangible, como una suerte de reconciliación mental de la confusión y caos que el evento dejó en sus vidas. Esto es evidencia de que el suceso siniestro de la casa fantasma se ha traducido en trauma psicológico para los tres chicos.

Otro argumento que permite defender que lo siniestro, *erie* y *weird* generan trauma psicológico yace en la aparición de ansiedad y paranoia en los individuos que experimentan sucesos de naturaleza sobrenatural y siniestra. De acuerdo con Cathy Caruth el trauma psicológico conlleva una repetición del evento, ya sea en recuerdos, sueños e incluso situaciones reales, que eventualmente generan ansiedad y paranoia (75). Regresando al ejemplo anterior, que es el evento traumático central del libro, tanto Vicky como Pablo desarrollan actitudes paranoicas después de su ingreso a la casa fantasma, que sólo con el tiempo mejoran, mas no desaparecen. Vicky no puede dormir sin usar medias o sin una luz prendida, y Pablo siente repulsión por los lugares oscuros y las manos calientes (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 590), dado que le recuerdan a esa mano que le jaló en la oscuridad en la casa fantasma años atrás, y que no ha dejado de sentir siempre que atraviesa lugares lóbregos. En otras palabras, tanto en Vicky como Pablo puede observarse que lo siniestro,

erie y *weird* provocó ansiedad y paranoia de la misma forma que sucedería con el trauma psicológico.

Según la profesora Cathy Caruth en su libro *Unclaimed experiences*, el patrón de sufrimiento del trauma, como se nombraba anteriormente, conlleva una siniestra repetición del catastrófico evento (1). Cabe recordar que la repetición o regresión es uno de los ejemplos principales de lo siniestro dado que este está “indisociablemente unido con un sentido de repetición o ‘regresión’ –el regreso a lo reprimido, la constante o eterna reaparición de la misma cosa, una compulsión de repetir”⁴¹ (Royle 2). Asimismo, el trauma crea un “quiebre en la experiencia mental del tiempo, el ser y el mundo” que, debido a lo inesperado e inmediato del suceso, no llega al consciente sino en imposiciones repetitivas de acciones o incluso pesadillas (4). Esto podría ser otra característica siniestra del trauma porque hace evidente la compleja relación entre el “saber” y “no saber” que implica la incapacidad para asimilar el evento (4). Es decir, el trauma es siniestro no sólo por su tendencia compulsiva a la repetición, sino también por su capacidad de opacar los límites entre aquello que sabemos y lo que no, lo tangible y lo sobrenatural. En resumen, el trauma no sólo es consecuencia de lo siniestro, *erie* y *weird*, sino que también *es* en sí mismo siniestro, *erie* y *weird*.

Además, el trauma puede ser *weird* debido al factor de shock que este implica, cabe recordar que, según Mark Fisher, este concepto tiene un elemento de repulsión y shock instantáneo (15). Al igual que parte crucial de lo que genera el trauma en un individuo es que el evento es inesperado e impactante, no sólo al momento de ocurrir sino también al intento recurrente y fallido de ser asimilado (Caruth 6). Y, finalmente, el trauma es *erie* de una forma especial que tiene que ver con el Otro y con la culpa, elemento clave del trauma. Caruth inicia su teorización del trauma con la historia de Clorinda y Tancredo de Torquato Tasso (que es la historia que usa Freud en *Más allá del principio del placer* para trazar su teoría del trauma), donde Tancredo mata a su amada Clorinda sin saber que es ella al estar disfrazada bajo una armadura (Caruth 2). A partir de esto, Caruth propone, primero, que el

⁴¹ “It would appear to be indissociably bound up with a sense of repetition or ‘coming back’ –the return of the repressed, the constant or eternal recurrence of the same thing, a compulsion to repeat”. (Traducción propia).

trauma de Tancredo no es sólo suyo sino también de Clorinda, y, segundo, que el trauma enreda el sufrimiento del otro con el propio, donde Clorinda representa al “otro dentro del yo que retiene el recuerdo de los acontecimientos traumáticos "involuntarios" del propio pasado”⁴² (8). Considero que el trauma es *eerie* porque eleva una pregunta sobre la culpa: por quién es el que sufre, quién es el otro dentro del yo que sufre y quién es el causante de ese sufrimiento, que, en los casos más trágicos, como el de Tancredo, es uno mismo.

El género del trauma

“La teoría psicoanalítica está hechizada (*haunted*) por el gótico”
(Eljaiek-Rodríguez 25)

Basta con retomar las características principales del género gótico y algunos de sus temas recurrentes para concluir que el gótico es, e incluso se origina, como una literatura capaz de enunciar el trauma en toda su complejidad. Por ejemplo, teniendo en cuenta el anterior apartado, una primera razón para encontrar la relación entre el gótico y el trauma yace en el protagonismo que tiene lo siniestro, *eerie* y *weird* en este género. Si se parte del presupuesto de que estos tres conceptos son formas del trauma, el gótico busca dar cuenta de esto ya sea a través de formas sobrenaturales de lo siniestro, *eerie* o *weird* (como fantasmas, deidades oscuras o seres mitológicos) o formas tangibles (como la violencia, el incesto o los trastornos mentales). No obstante, pienso que la clave para justificar que el gótico es un género que por excelencia puede ocuparse del trauma está en la profunda cercanía que existe entre el psicoanálisis y dicho género literario.

Según, Kumar Mandal y Singh la teoría freudiana y psicoanalítica es lo que se considera como la base de los estudios del trauma (10256), por lo que la relación entre psicoanálisis y gótico es también la relación entre trauma y gótico. Por ende, cuando Eljaiek-Rodríguez busca justificar cómo “la teoría psicoanalítica está hechizada (*haunted*) por el gótico” (25) se puede observar que dicha justificación es la enumeración de las maneras en las que la literatura gótica lidia con el trauma.

⁴² “(...) the other within the self that retains the memory of the ‘unwitting’ traumatic events of one’s past”. (Traducción propia).

La conexión que propone Eljaiek se apoya en distintos elementos del gótico que, según él, resurgen en el psicoanálisis. Cabe mencionar que contextualmente el psicoanálisis ya se ubicaba cercanamente al gótico, cuestión fácil de comprobar al observar la generación y contexto histórico al que pertenece Freud. Contemporáneo de Henry James, Bram Stoker, Robert Louis Stevenson y Oscar Wilde, el padre del psicoanálisis comparte el mismo *Weltanschauung* que estos escritores, y su obra está influenciada por discursos de la modernidad similares (Eljaiek-Rodríguez 25, 26). Inclusive, según Dale Townshend, el psicoanálisis retoma los términos discursivos góticos del “horror, el terror, lo ominoso, la repetición, el incesto, la paternidad, el goce y lo sublime” para darles un estatuto científico más allá de la literatura (citado por Eljaiek-Rodríguez 26).

Ahora bien, un primer elemento del gótico que resurge en el psicoanálisis es la ambigüedad en tensión. Eljaiek defiende, como muchos de los teóricos que cita, que el género gótico funciona en una constante tensión entre opuestos que nunca es binaria y cortante, sino ambigua, sugestiva e incluso siniestra. Esto se puede ver en, primero, la construcción de los personajes, donde “el protagonista es al mismo tiempo el antagonista, ya sea por procesos psicológicos del personaje o por la intervención de un suceso o ente sobrenatural” (24). Es decir, el protagonista tiene un papel y una moral ambigua; cuestión que se presenta en *Nuestra parte de noche*, donde Juan y su cercanía al ente de la Oscuridad lo llevan a “no ser sí mismo” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 240). Y, segundo, en la “ficción paranóica” (explicada en el primer capítulo) o “sensación de equívoco”, donde la misma obra pone en duda lo sobrenatural que se narra con, por ejemplo, la clásica advertencia del narrador que dice “no van a creer lo que escucharán” (24). En esta compulsión de contar sin estar seguro de que fue real o no, Eljaiek observa una prefiguración del “diván freudiano” donde el inconsciente se revela a pesar de las dudas del paciente. Por ende, se puede evidenciar una relación entre gótico y psicoanálisis. Esta ambigüedad en tensión señala también la importancia del trauma en el gótico y el psicoanálisis, ya que es lo mismo a lo que Caruth se refiere con la tensión del “saber” y “no saber” que siempre están presentes en el “lenguaje del trauma y las historias asociadas al

mismo”⁴³ (4), siendo el lenguaje del trauma el psicoanálisis y las historias el gótico. Lo que recuerda al lenguaje usado en el *Nunca más*, citado en el primer capítulo, donde la ambigüedad en tensión, consecuencia del trauma, se lee en aquellas advertencias típicas de la ficción paranoica.

Otro elemento es la narración de lo “indecible” o tabú en el gótico, que será crucial en el discurso psicoanalítico posteriormente (Eljaiek-Rodríguez 25). De acuerdo con David Punter “la ficción gótica demuestra su potencial revolucionario al atreverse a hablar de lo socialmente indescriptible” (citado por Eljaiek-Rodríguez 24), que en la mayoría de esta literatura se trata de un “*otro* monstruoso, extraño y destructivo, que incita la ruptura y transgresión de los valores de la razón y que ominosamente puede reconocerse como algo o alguien que pertenece a la comunidad –incluso a la familia—”⁴⁴ (Eljaiek-Rodríguez 25). Un ejemplo perfecto para aquello indecible y siniestro es el incesto, que según Eljaiek es un tema paralelo a lo sobrenatural en diferentes obras góticas como “Berenice” y “La caída de la casa Usher”, de Edgar Allan Poe y la novela *Matilda* de Mary Shelley (25). Este elemento demuestra nuevamente que el trauma es protagónico en el gótico porque lo indecible *es* el evento traumático únicamente articulable en este género. En otras palabras, lo indecible es trauma porque se refiere a un evento incomprensible que no está disponible para la conciencia (Caruth 4) y mucho menos para ser narrado con claridad.

En conclusión, el género gótico se presenta como un género literario ejemplar para tratar el trauma debido a dos cuestiones principales. La primera, es que este género da protagonismo a lo siniestro, *erie* y *weird*, que puede ser tanto trauma en sí, como consecuencia de un evento traumático. La segunda cuestión es que el gótico tiene un prefiguración y conexión profunda con el psicoanálisis, principalmente en su forma de lidiar y articular el trauma mismo. Es decir, el gótico es tan hábil en retratar el trauma que

⁴³ “Knowing and not knowing are entangled in the language of trauma and in the stories associated with it”. (Traducción propia).

⁴⁴ Con el término “ominosamente” u “ominoso” Eljaiek-Rodríguez se refiere a lo que en este trabajo hemos denominado como “siniestro”. Sencillamente, él prefiere esta traducción para el mismo término de “Unheimlich”, de Freud.

se puede incluso leer como la base o inspiración del psicoanálisis, cuyo fin en gran parte es lidiar con el trauma.

El chico raro

“Gaspar era el que venía de una familia extraña, el hijo del viudo, el chico que se criaba solo. El chico raro.”

(Enríquez, *Nuestra parte de noche* 520)

Gaspar Peterson, el protagonista en la mayoría del libro⁴⁵, es el caso particular donde Enríquez estudia y desarrolla el tema del trauma desde el "horror social". A través de una mezcla de eventos y conceptos no sólo públicos y tangibles sino también privados y sobrenaturales, el profundo trauma de Gaspar es retratado en la novela desde todas las dimensiones posibles. La historia de este personaje es lo que inspira todo este capítulo, por lo que las secciones previas, que han funcionado a modo de marco teórico, están en diálogo precisamente con la historia específica de Gaspar. En consecuencia, esta sección es un análisis detenido de cómo Enríquez teje una compleja red de eventos públicos, corrientes psicológicas, entes sobrenaturales, enfermedades crónicas y violencia doméstica para hablar de ese persistente y siniestro patrón de sufrimiento denominado trauma.

A modo de contexto, vale la pena explicar un poco la historia de Gaspar, el hijo de Juan, el poderoso médium de la Orden, y Rosario, hija de los Bradford, magnates argentinos y miembros de la Orden. Gaspar tiene 6 años en la primera sección del libro (“Las garras del dios vivo: enero de 1981”) cuando Juan lo lleva hasta Misiones, a la casa de los Bradford, para un ritual de la Orden llamado Ceremonial. En esta sección se cuenta cómo Gaspar, a pesar de su corta edad, ya ha desarrollado los poderes sobrenaturales de su padre, por lo que puede ver y oír fantasmas. Además, se hace evidente la tóxica y violenta dinámica que conecta a Juan con su hijo, el duelo que ambos atraviesan al haber perdido a Rosario y el deseo de Juan por mantener a Gaspar alejado de los Bradford y la Orden. En la sección “La cosa mala de las casas solas: Buenos Aires 1985-1986”, Gaspar es un niño de 10, 11 años que ya sabe cuidar a su padre y a sí mismo completamente solo. Su única

⁴⁵ El protagonismo en el libro se divide entre Gaspar, su padre Luis y su madre Rosario.

relación positiva es la que tiene con sus amigos Adela, Pablo y Vicky, dado que Juan se convierte en una figura miedosa y violenta debido a su enfermedad y nexos con la Oscuridad. A pesar de ser un niño que perdió a su madre y que vive con un padre con el tiempo contado, Gaspar es aún en esta sección un niño vivaz, al que le gusta el fútbol y salir a jugar con sus amigos. Sin embargo, en este punto es donde se intensifica la violencia doméstica y la inseguridad de Gaspar hacia su padre y sus quehaceres, lo que difumina los límites entre lo tangible y sobrenatural, lo real e irreal desde su perspectiva. La sección termina con la desaparición de Adela y la muerte de Juan, lo que deja a Gaspar con un sentimiento profundo de culpa y soledad.

La sección en la que me centraré para este capítulo es “Las flores negras que crecen en el cielo: 1987-1997”, última del libro, donde Gaspar tiene que lidiar con el trauma que le ha dejado una infancia llena de muerte, violencia y desapariciones. En este punto el lector se encuentra con un Gaspar al que le cuesta comer, dormir e incluso hablar; que tiene problemas de rabia y violencia, ideaciones suicidas y visiones sobrenaturales. Antes de explorar cómo Enríquez retrata el trauma en la novela, considero importante explorar las raíces del trauma de Gaspar.

Las dos cuestiones catalizadoras del trauma en Gaspar son la relación con su padre y la desaparición de Adela. Aunque hay otros eventos y situaciones que también aportan, como la muerte de su madre o la tóxica relación romántica de Gaspar con Marita, el mayor impacto que sufre se debe a dichas cuestiones. La relación padre-hijo en la novela está definida por una dinámica de violencia doméstica que se explica desde cosas tan mundanas como el mal temperamento de Juan, pero también desde hechos sobrenaturales como hechizos de protección. A pesar de que Gaspar tenga sólo 6 años, Juan ya es capaz de golpearle con la fuerza suficiente para que pierda el equilibrio sólo por no hacer caso (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 67). A sus 11 años, Gaspar tiene recuerdos de ser encerrado en un cuarto días enteros por su padre a modo de lección, sin dejarle comer o ir al baño (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 232). Un día, incluso, se despierta de un viaje en coche a Chascomús con moretones en todo el cuerpo, un esquince y la seguridad de que quien lo atacó fue su padre: “Le basto mirar a su padre para saber que era el responsable,

para saber que él lo había atacado” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 273). Finalmente, el evento más traumático para Gaspar es cuando su padre rompe una ventana y toma su brazo para marcar con las aristas rotas una herida:

Cortaba la piel con precisión, con saña y precisión, como si estuviera trazando un diseño. Gaspar gritó; el dolor era helado e insoportable, lo dejaba ciego, y cuando escuchó el roce del vidrio contra el hueso, el mareo lo obligó a gemir. Sintió la humedad caliente en los pantalones: se orinaba y, cuando miró a su padre para que lo dejara en paz, vio que él estaba concentrado en la herida, la estudiaba” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 314).

A pesar de que Juan le diga a Gaspar que lo ha lastimado “para salvarle” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 232) y de que el lector se entere de que esta herida en realidad es un hechizo de protección que impedirá que la Orden encuentre y explote a Gaspar como médium, estos eventos dejan marcas físicas y emocionales en una relación que, debido a la esperada muerte de Juan, está por terminar. Juan es entonces para Gaspar una herida abierta con la que tendrá que cargar el resto de su vida.

A propósito de la herida, vale la pena mencionar cómo Enríquez hace una interpretación del trauma que se relaciona con lo *gore*. A lo largo de la novela la herida es un lugar común que permite observar las consecuencias de eventos traumáticos. Juan es caracterizado por la cicatriz que divide su pecho; Adela, por su muñón; y Gaspar, por la cicatriz que su padre le hace y que en su adultez le ayuda a prever peligro. Incluso también los invunches, cuyas múltiples heridas y deformaciones son evidencia de tortura, dan cuenta de un correlato del trauma psicológico, donde la herida explícita y *gore* habla del trauma emocional e histórico que no es visible a simple vista.

Por otro lado, la desaparición de Adela tiene un factor que la relación con Juan no, y que impulsa aún más la persistencia del trauma, este es la culpa. Retomando el capítulo anterior, en el cuento “La casa de Adea” (*Las cosas que perdimos en el fuego*) el protagonista llega a suicidarse muchos años después dado que no soporta la culpa de haber convencido a Adela de entrar (Enríquez 78). Gaspar siente esta misma culpa. Insiste incluso en que él mató a Adela, por lo que merecería morir (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 579). Aunque Gaspar no se suicida en la novela, la culpa y el trauma de la desaparición de Adela

lo persiguen hasta la última página del libro, momento en que la sigue llamando detrás de las puertas que llevan al “otro lado” donde desapareció. Debido a que este evento fue analizado en el anterior capítulo, no entraré en detalles de porqué esto es traumático para Gaspar. Sin embargo, vale la pena subrayar que, al igual que con la situación de Juan, el trauma de Adela conlleva elementos tanto verosímiles, como las comunes desapariciones de la dictadura, y sobrenaturales, como la casa fantasma.

Debido a que la última sección de la novela es focalizada a través de Gaspar (a veces de Luis, su tío, Vicky o Pablo) hay un juego entre el lector, que sabe la verdad sobrenatural que explica muchos de sus problemas, versus los personajes, que intentan buscar explicaciones *racionales*. Esto está relacionado con la “ficción paranoica” de la que hablaba Punter, donde hasta el mismo gótico pone en duda lo sobrenatural dentro de la novela (citado en Eljaiek-Rodríguez 24). Por ende, el trauma se maneja en un contrapunteo entre algunos discursos pseudocientíficos (como la epilepsia y visiones como parte del trauma) y ficciones sobrenaturales como hechizos para borrar la memoria, fantasmas y seres mitológicos.

En cuanto a las explicaciones *racionales*, Enríquez hace uso del gótico incluir toques siniestros, *eerie* y *weird* en el discurso médico o psicológico, lo que permite ampliar cómo se habla del trauma. Añadir elementos “ficticios” a un discurso supuestamente objetivo es algo en lo que Cathy Caruth hace énfasis. Explica cómo las historias ficticias, la ficción, son lo que permite comunicar la especificidad y genuinidad de eventos traumáticos incluso más allá que otros discursos supuestamente más realistas u objetivos⁴⁶. Enríquez escoge entonces crear un diagnóstico para Gaspar muy poco ortodoxo bajo estándares médicos. Pues, a pesar de añadir síntomas reales del trauma y el estrés postraumático, se

⁴⁶ Caruth pone de ejemplo la película *Hiroshima, Mon amour*, de Alain Resnais para evidenciar que el trauma de la bomba atómica es mejor expresado en ficción que en un documental: “In his refusal to make a documentary on Hiroshima, Resnais paradoxically implies that it is direct archival footage that cannot maintain the very specificity of the event. And it would appear, equally paradoxically, that it is through the fictional story, not *about* Hiroshima but taking place at its site, that Resnais and Duras believe such historical specificity is conveyed” (27).

hace énfasis en el miedo y las escenas retrospectivas que, como explicaba Nicholas Royle, son típicamente siniestras (2):

Gaspar, a veces, cuando el recuerdo era muy intenso, tenía que respirar hondo y anunciar que paraba porque, si no, sentía cómo llegaba esa caricia horrible del miedo que lo paralizaba, que lo obligaba a meterse en la cama, que incluso le fijaba las pupilas. Un neurólogo le había explicado que ciertas epilepsias tenían síntomas sólo psíquicos, la sensación de miedo –a veces de euforia—, de *déjà vu* (...) (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 532).

Además, Vicky, estudiante de medicina, le recomienda a Gaspar un libro sobre la epilepsia que poco tiene que ver con la neurología actual y moderna. El libro *Epilepsy*, de William Gowers, que en realidad existe ("Epilepsy and other chronic convulsive diseases: their causes, symptoms & treatment - Digital Collections - National Library of Medicine"), es citado en la novela para referirse a casos siniestros, *eerie* y *weird*:

Gowers escribía sobre una mujer que olía nomeolvides aunque, claro, la flor no tiene olor alguno. Una señora B. le contaba que siempre escuchaba una voz a la derecha que pronunciaba su nombre y no era como la voz de un sueño, decía. Tampoco era una voz de hombre o de mujer. Después de la voz, sufría convulsiones (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 586).

La explicación racional, sin embargo, es desechada por Gaspar, quien, a pesar de que encontraba cierta paz en pensar que era una enfermedad o un trastorno, sabe que “la verdad tenía maneras de llegar a la superficie, de raspar la piel, de dar patadas en la nuca” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 586). Es decir, reconoce que no es simplemente epilepsia o una lesión cerebral, sino una herida aún más profunda e incierta que se puede explicar mejor desde el gótico y sus ficciones.

En cuanto a las explicaciones sobrenaturales, me detendré en dos principales: los hechizos de memoria y los fantasmas. Los hechizos de memoria son una forma sobrenatural de explicar y hablar sobre el problema que presenta el trauma para la memoria. Como explicaba al principio del capítulo, el trauma implica una imposibilidad de asimilar los eventos sucedidos (Caruth 6), lo que significa que los recuerdos de dichos eventos son

muchas veces inaccesibles. Enríquez lo explica en la novela a través de la psiquiatra de Gaspar:

Cuando se recuerda el pasado, los recuerdos autobiográficos son verbalmente accesibles, eso quiere decir que uno puede contarlos. En el trauma, están asilados y no se puede acceder a ellos voluntariamente, por eso Gaspar los revive en pesadillas y escenas retrospectivas (*Nuestra parte de noche* 532, 533).

Esta explicación racional, sin embargo, tiene una raíz gótica y sobrenatural en la novela. En la primera sección Juan le pide a Tali, medio hermana de Rosario, que le haga un hechizo de bloqueo a Gaspar para que mitigue sus poderes de médium. Con una especie de muñeco vudú de “sangre, pelo, ropa y huesos” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 140), Tali “anula” los poderes sobrenaturales de Gaspar y toda memoria de esa dimensión de su vida. Años después, Gaspar no va a ser capaz de recordar el viaje lleno de fantasmas, posesiones y demonios, tampoco de su madre o familia materna. Sus recuerdos serán “fotos, escenas cortas de una película, sin conexión” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 187).

La explicación sobrenatural más importante y recurrente es la del fantasma o las visiones de muertos de Gaspar, que también –aunque en menor cantidad— son experimentadas por Vicky y Pablo. Los fantasmas que persiguen a estos personajes son personificaciones sobrenaturales del trauma. En el caso de Vicky y Pablo, Adela es aquello que los persigue, para Gaspar, es Adela y su padre. En un primer momento, las visiones de Adela, que Vicky ve por lo menos una vez por semana después de su desaparición, son teorizadas por Pablo como “el Hidebehind”, figura mitológica que lee en Borges: “El Hidebehind siempre está detrás de algo. Por más vueltas que diera un hombre, siempre lo tenía detrás y por eso nadie lo ha visto, aunque ha devorado y matado a muchos leñadores” (Borges, citado en Enríquez, *Nuestra parte de noche* 528). Esta teoría de Pablo encierra la clave de cómo Enríquez concibe la figura del “fantasma traumático”.

En el podcast *El método Rebord*, Mariana Enríquez habla sobre lo que ella denomina el “fantasma traumático”:

Hay muchos tipos [de fantasmas] (...), pero el tipo de fantasma que me interesa metafóricamente es el que vuelve y hace siempre lo mismo. O sea, como el fantasma traumático. Como una especie de ficción del trauma. Quiero decir, que vuelve y te dice ‘repárame, por favor, la injusticia que se me ha hecho’. Lo trágico es que, sobre todo en la ficción de terror moderna, se la reparas y el fantasma vuelve. (...) la mano vuelve a salir de la tumba –la última toma de la película es otra vez apareciendo desde atrás—, y eso es porque el trauma no se va a ir. No se va a ir nunca (Rebord 1:05:59).

El fantasma, según Enríquez, es la “ficción del trauma”, que en la novela se puede evidenciar a través de Juan y Adela, constantemente vistos por Gaspar. Como el “Hidebehind”, los fantasmas en la novela acechan a los personajes sin tregua alguna como recuerdo del trauma experimentado. Justo después de su muerte y desaparición, Gaspar reacciona con miedo a la visión de Juan o Adela, que no aparecen como fueron en vida sino como quedaron sus cuerpos: Adela tiene la cara comida y Juan los ojos completamente negros, con la pupila regada por la esclera. Son fantasmas *gore*, cuya corporalidad relata la violencia y el trauma. Sin embargo, Gaspar se va a acostumbrando con el tiempo. Entiende que no son apariciones de la casa donde vive, sino que “lo que veía, las apariciones de su padre o Adela, eran cosa suya: no del lugar. Las iba a llevar a donde fuese” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 540). Ve a su padre de reojo en el pasillo, viaja en ascensor con Adela en la esquina y ve su cabeza masticada cuando abre el closet.

En el caso particular de Adela, la culpa que siente Gaspar crea la posibilidad de hablar de este fantasmas como una ficción *eerie* del trauma. Pues, como explicaba Caruth, el trauma enreda el sufrimiento del otro con el propio, donde un fantasma, por ejemplo, representa al “otro dentro del yo” que experimentó el evento traumático (8). Con este me refiero a que el trauma del “otro” que está dentro del yo sólo puede ser leído como algo *eerie* en tanto que se apoya en la idea de que el interior es producto de lo externo, y extraño (Fisher 12). De este modo, el fantasma de Adela responde a lo externo dentro de Gaspar, que enreda ambos traumas en uno único. Además, el “fantasma traumático” de Enríquez es una forma de mostrar cómo el “horror social” articula el trauma, ya que vuelve la experiencia de este sufrimiento en algo más complejo que implica a otro que sigue sufriendo desde nuestro interior. Por ejemplo, la idea de que Adela sigue sufriendo, en

especial por su culpa, es la base del trauma de Gaspar, que se observa en el cuerpo del fantasma, siempre carcomido y molesto con él, como mostrándole su dolor y culpa: “el otro día viaje con ella en el ascensor”, cuenta Gaspar, “Me puteaba, no tenía dientes” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 605).

Por otro lado, Adela, como desaparecida, carga también con el trauma político argentino de los desaparecidos de la dictadura. Es un “fantasma traumático” propio del “horror social”, porque no sólo compete a un horror gótico, sino también a un horror tangible, político y público. Como explica Enríquez:

El fantasma es eso, ¿no? Que vuelve siempre, aparece en el mismo lugar, se repite su aparición; y a mí eso también me hizo acordar mucho al tema de... bueno, la Argentina. Yo cuántas crisis económicas viví. Siempre lo mismo, o sea, la reiteración y la fantasmagoría relacionada a la reiteración (...). Muchos de mis aparecidos, desaparecidos [en los libros] están relacionados con la dictadura, que al coincidir con mi infancia es como mi trauma de origen” (Rebord 1:08:42).

En otras palabras, el fantasma que aparece y reaparece constantemente tiene una cercanía con un trauma de infancia de Enríquez que conecta ese miedo infantil y privado con tanto la dictadura como la repetición de las crisis políticas y económicas de Argentina. Por lo tanto, el fantasma es una encarnación del trauma que compete lo público y social, a pesar de que parezca íntimo e individual. Adela es un fantasma muy propio de Enríquez porque es una forma de usar el gótico para hablar de temas políticos y psicológicos al mismo tiempo.

Adela no es el único fantasma de la obra de Enríquez que cumple esta función. En el cuento “El desentierro de la angelita” (en *Los peligros de fumar en la cama*) hay un fantasma, la angelita, que persigue a la protagonista debido a que sus restos han sido desenterrados del patio de la abuela. La angelita, que murió de bebé, “no parece un fantasma. Ni flota ni está pálida ni lleva vestido blanco. Está a medio pudrir y no habla” (Enríquez, *Los peligros de fumar en la cama* 16). La injusticia que este fantasma quiere que se le repare es que sus huesos vuelvan a sepultura, como alguna vez la tuvo la abuela de la protagonista en su patio. Pero ahora hay una piscina allí y nadie puede saber a dónde han ido a parado los restos.

Esta situación es paralela a lo que sucedió con las fosas comunes en la dictadura, donde se encontraron los huesos de múltiples víctimas con signos de violencia (Conadep 27). De hecho, toda una sección de la novela, “El pozo de Zañartú: por Olga Gallardo, 1993”, que es una falsa crónica periodística, se trata de la excavación oficial de una fosa común en el pueblo de Zañartú donde encuentran cientos de huesos de cuerpos entremezclados (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 492). Sin embargo, como la angelita y Adela, hay muchas víctimas cuyos restos nunca se podrán encontrar o recuperar. Al final del cuento, la protagonista le pide disculpas al fantasma por no haber desenterrado sus huesos: “Estuve mal con ella y le pedí disculpas”, dice, “Angelita dijo que sí. Entendí que las aceptaba. Le pregunte si ahora estaba tranquila y se iba a ir, si me iba a dejar sola. Me dijo que no” (Enríquez, *Los peligros de fumar en la cama* 16).

El epígrafe de la novela es una famosa línea de *La tierra baldía*, de T. S. Elliot que dice: “Who is the third who walks always beside you?”⁴⁷. Al principio, creí que la cita se refería al fantasma de Rosario, que de alguna forma acompañaba a su esposo e hijo. Luego pensé que podría ser la Oscuridad que acompaña tanto a Juan como a Gaspar. Sin embargo, creo que esa tercera presencia que acompaña siempre a los protagonistas es el trauma. Esa es *su parte de noche*, su herencia: “tenés algo mío”, le dice Juan a Gaspar, “te dejé algo mío, ojalá no sea maldito, no sé si puedo dejarte algo que no esté sucio, que no sea oscuro, nuestra parte de noche” (Enríquez, *Nuestra parte de noche* 301). Ya sea como un fantasma, una cicatriz, inestabilidad económica, violencia sistemática; el trauma es esa presencia que tan claramente persigue a Gaspar, a la novela de Enríquez y a Latinoamérica.

⁴⁷ Enríquez deja la cita en el inglés original.

Conclusiones

Este trabajo buscaba responder a la pregunta ¿qué es el “horror social” según Mariana Enríquez y cómo funciona? A través de los cuatro capítulos, el concepto de “horror social” se entendió como un mecanismo literario usado por Mariana Enríquez para combinar temas sociopolíticos con elementos típicos del gótico a modo de cuestionamiento del “horror tangible”, es decir, la violencia social, política y económica que sufre Latinoamérica, que tanto se ha normalizado. El punto de analizar dicho concepto era evidenciar cómo la novela de Enríquez, donde hay un contrapunteo entre el horror real y tangible con el sobrenatural, permite a la literatura gótica actuar como significador cultural de cuestiones indecibles. Más allá de comprobar que el “horror social” es capacitador de explicitar lo tabú, este trabajo fue encontrando que dicho mecanismo posibilita una comprensión más amplia y una perspectiva novedosa sobre situaciones horrosas, ya sea la dictadura, la violencia de Estado o la violencia doméstica.

El primer capítulo permitió dos grandes conclusiones. Primero, que los conceptos de lo siniestro, *erie* y *weird* son esenciales en la construcción de miedo, en especial en la literatura gótica, porque su existencia amenaza los paradigmas de explicación de la realidad como se ha concebido. Esto mismo lleva a la segunda conclusión, donde el cuestionamiento que conllevan estos tres conceptos soporta al cuestionamiento, válgase la redundancia, que usa Enríquez en el “horror social”. Es decir, el “horror social” busca cuestionar hechos tangibles, ya sean políticos o económicos, y lo siniestro, *erie* y *weird* apoyan este cuestionamiento desde su propia crisis de paradigmas.

El segundo capítulo propone que lo *gore*, personificado en el invunche en la novela, es una demostración del funcionamiento del “horror social”. Enríquez hace uso del *gore* desde una dimensión política y económica, muy propia del “horror social”, al conectar al invunche con las dinámicas violentas de la dictadura y el capitalismo. En esta conexión se concluye, además, que la raíz de la violencia en el libro (o sea, la Oscuridad, deidad malvada) es *erie* en equivalencia a cómo el capital es *erie* en el capitalismo *gore*, propuesta de Sayak Valencia.

De manera similar, el tercer capítulo concluye que la “casa fantasma” es otro ejemplo del “horror social”. Ya que es una creación donde lo político, siniestro, *eerie*, *weird* y gótico se unen para dar forma a un objeto que cuestiona y refleja a uno de los fenómenos más reconocibles de la dictadura militar argentina, los centros de detención clandestinos.

El último capítulo posibilitó ampliar el concepto de “horror social” más allá de lo sociopolítico, ya que se concluyó que el trauma en la novela está construido desde la clásica mezcla de Enríquez de sobrenatural y real o tangible. A través de distintos elementos, como la figura del fantasma, se observó que el trauma en el libro compete cuestiones personales, como las relaciones padre e hijo, y cuestiones públicas y políticas, como la postdictadura y las desapariciones. Además, el trauma se presenta en la novela a través de elementos góticos y sobrenaturales, así como médicos y psicológicos.

Nuestra parte de noche permite discusiones de todo tipo, donde el “horror social” sólo es una de ellas. A modo de sugerencia para futuras investigaciones me gustaría nombrar algunos posibles temas. Por ejemplo, considero que se podría indagar en el folclor argentino tan nombrado en el libro como una tropicalización del gótico que hace Enríquez. Pues el libro tiene una insistencia antropológica con el folclor urbano, indígena y europeo que vale la pena analizar. Incluso, el sincretismo religioso que se observa desde las prácticas de magia y los santos folclóricos que algunos personajes alaban, abre una discusión sobre lo gótico en Latinoamérica más allá de la trasplantación de los monstruos europeos en este continente. Es decir, se podría investigar más sobre el funcionamiento del sincretismo religioso en el futuro del gótico literario latinoamericano, que, desde mi perspectiva, está apenas consolidándose. Otro tema, es el de la relación que tiene el periodismo con el gótico en Latinoamérica. Enríquez, periodista además de escritora, se apoya en varios momentos en las noticias, las crónicas y los periódicos para hablar sobre el horror tangible que se experimenta a diario en Argentina. Es posible que la cercanía entre periodismo y horror se pueda estudiar desde una perspectiva nueva partiendo de cómo el primero usa mecanismos del segundo constantemente.

Quisiera cerrar diciendo que la novela de Enríquez es una compleja y muy bien lograda red de eventos históricos, traumas infantiles, violencia y miedos sobrenaturales que

aún así logra crear personajes dulces y realistas con relaciones humanas de afecto sincero. Esto y más consolida a la escritora como una nueva maestra del género gótico y al “horror social” como un mecanismo rico e interesante para hablar de la realidad argentina y latinoamericana.

Bibliografía

- "“Le habían tirado un muerto como se tiran los muertos en la Argentina”". *cadena SER*, cadenaser.com/programa/2020/07/05/a_vivir_que_son_dos_dias/1593939918_926749.html. Accedido el 11 de octubre de 2023.
- "Charla Magistral Mariana Enriquez". YouTube, subido por Rock and Pop FM, 6 de abril de 2023, www.youtube.com/watch?v=RneXUMYJfc4.
- "Epilepsy and other chronic convulsive diseases: their causes, symptoms & treatment - Digital Collections - National Library of Medicine". *Digital Collections - National Library of Medicine*, collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-100954847-bk. Accedido el 16 de enero de 2024.
- "Ficciones imposibles de aplacar". *Revista de la Universidad de México*, 2019, www.revistadelauniversidad.mx/articles/98aad9b8-2350-45c8-b9bd-e060cd89bd3b/ficciones-imposibles-de-aplacar.
- "Mariana Enríquez: “Le daría el Premio Nobel de Literatura a Stephen King”". *El País*, 26 de agosto de 2022, elpais.com/babelia/2022-08-27/mariana-enriquez-le-daria-el-premio-nobel-de-literatura-a-stephen-king.html.
- "Narrativa de terror por Mariana Enríquez Posgrado Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación". YouTube, subido por FLACSO Argentina, 4 de mayo de 2017, www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4.
- “Heimlich, *adj.* (2)” *DUDEN*, <https://www.duden.de/node/143409/revision/1221176>. Accedido el 4 de diciembre de 2023.
- “Imbunche, *m.* (1)”. *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed., dle.rae.es/imbunche. Accedido el 26 de septiembre de 2023.
- “Poltergeist, *n.* (1)”. *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, julio 2023, <https://doi.org/10.1093/OED/1088195171>. Accedido el 23 de noviembre de 2023.

“Siniestro, *adj.*”. *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed., dle.rae.es/siniestro?m=form.

Accedido el 25 de septiembre de 2023.

“Sobrenatural, *adj.*”. *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed.,

<https://dle.rae.es/sobrenatural>. Accedido el 3 de enero de 2024.

“Tangible, *adj.*”, *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed., <https://dle.rae.es/tangible>.

Accedido el 8 de enero de 2024.

“Trauma, *m.* (1 y 3)”. *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed.,

<https://dle.rae.es/trauma?m=form>. Accedido el 3 de enero de 2024.

Álvarez Lobato, Carmen. "Una mirada a la infancia: el espanto social en Las cosas que perdimos en el fuego, de Mariana Enríquez." *Escritos* 30.64 (2022): 60-76.

Baum, Spencer. "Edgar Allan Poe and the Invention of the Haunted House". *Edgar Allan Poe and the Invention of the Haunted House*, 16 de octubre de 2018, medium.com/@spencerbaum/edgar-allan-poe-and-the-invention-of-the-haunted-house-80d0161fdb9e.

Becerril Matía, Sara. *Terror y gótico en "Nuestra parte de noche", de Mariana Enríquez: una historia de vida y muerte*. 2020. Universidad de Salamanca, trabajo de fin de grado.

Caruth, Cathy. *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press, 1996.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, (Conadep). *El "nunca más" y los crímenes de la dictadura*. Libros y Casas. Ministerio de cultura. Argentina, 2016.

Durante, Erica. “Escalofríos Feministas: Escritoras Del Horror Latinoamericano (Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Fernanda Melchor Y Dolores Reyes).” *Revista Iberoamericana (University of Pittsburgh, University Library System)*, vol. 89, no. 282/283, Jan. 2023, pp. 255–74. *EBSCOhost*, <https://doi.org/10.3828/revista.2023.89.282-283.255>.

- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel. *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericano*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- Enríquez, Mariana. Entrevista realizada por Osvaldo Quiroga. "Otra trama - Mariana Enríquez, los cuentos y el terror". *YouTube*, subido por Televisión Pública, 27 de abril de 2016, www.youtube.com/watch?v=qoQyoFhEnWw.
- _____. Entrevista realizada por Silvina Frieria. "“Al género de terror hay que traducirlo a nuestra realidad”". *Página12*, 4 de abril de 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-38447-2016-04-04.html.
- _____. *El otro lado*. Editorial Anagrama, 2022.
- _____. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016.
- _____. *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama, 2017.
- _____. *Nuestra parte de noche*. 16ª ed., Anagrama, 2019.
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Repeater Books, 2017.
- Freud, Sigmund. *The uncanny*. Penguin Books, 2003.
- Goicochea, Adriana. "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez." *Revista Lindes* 15 (2018): 9-30.
- González Grueso, Fernando Darío. "El horror en la literatura". *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 1, noviembre de 2017, págs. 27–50, <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1.002>.
- Heller, Chris. "A Brief History of the Haunted House". *Smithsonian Magazine*, 28 de octubre de 2015, www.smithsonianmag.com/history/history-haunted-house-180957008.
- King, Stephen. *Danse macabre*. e-book ed. Hodder and Stoughton, 2006.

- Kumar Mandal, Dipak y Dr Sukhdev Singh. "Sigmund Freud's Psychoanalytic Perspectives on Trauma Theory with Special Reference to Hysteria". *Journal of Positive School Psychology*, Vol. 6, No. 4, 10256–10260, 2022, journalppw.com.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Supernatural horror in literature*. Wermod and Wermod, 2013.
- O'Rourke, Karen. "Psychogeography: A Purposeful Drift Through the City". *The MIT Press Reader*, 16 de julio de 2021, thereader.mitpress.mit.edu/psychogeography-a-purposeful-drift-through-the-city.
- Radcliffe, Ann. "On the supernatural in poetry". *New Monthly Magazine*, vol. 16, n.º 1, 1826, págs. 145–52.
- Ranciere, Jacques. *Política de la literatura*. Traducido por Marcelo Burello et al., Libros del Zorzal, 2011.
- Rebord, Tomás, anfitrión. "#43 – Mariana Enríquez" *El método Rebord*, episodio 43, Medifé, 5 de julio de 2023, Spotify.
- Royle, Nicholas. *The Uncanny*. Routledge, 2003.
- Russell, Benjamin P. "Mariana Enríquez y el 'verdadero horror' de la vida cotidiana". *The New York Times*, 6 de febrero de 2023.
- _____. "Para las escritoras latinoamericanas, el terror y la fantasía plasman la lucha cotidiana". *The New York Times*, 9 de octubre de 2022, www.nytimes.com/2022/10/09/books/latin-american-women-writers-horror.html.
- The King Bienvenidos al universo literario de Stephen King*. erratanaturae.com/product/the-king. Accedido el 3 de octubre de 2023.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Booket, 2022.
- Vengeance* Dirigida por B. J. Novak, Focus Features, 2022.

Villegas, Tomás. "El diletante - El abismo de la lectura". *El diletante*, 19 de diciembre de 2018, revistaeldiletante.com/trabajos/la-casa-de-adela.